ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 90 10

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





ЛЕВ АССАНОВ
(МОСКВА)
ПОКОЙ



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ОКТЯБРЬ 1990

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16
Телекс
411421 PERO SU
FAX 200-42-37
Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства
и фотолюбительского
творчества
925-10-15
отдел истории
и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

сдано в набор 20.07.90 г.
подп. в печать 27.08.90 г.
формат $60 \times 90^1/_8$
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2669
тираж 235 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Государственного
комитета СССР
по печати.
129301, Москва,
проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

НА ОБЛОЖКЕ:

ЗАВЕН САРКИСЯН
(ЕРЕВАН)
ЗИМА

АЛЕКСАНДР СЛЮСАРЕВ
(МОСКВА)
ЗОЛОТАЯ ОСЕНЬ

Наблюдая жизнь



В последние годы «отметиться» съемкой на Арбате считал своим долгом практически любой иногородний фотожурналист, а особенно фотолюбитель, побывавший в столице. Для москвичей «арбатские картинки» — тема уже давно отработанная, вдоль и поперек отснятая жанристами, авангардистами, репортерами...
Казалось бы, «вновь посетить сей уголок» журналиста с камерой может заставить лишь конкретное редакционное задание «в номер». И все же перед вами — арбатские зарисовки фотокорреспондента «Московской правды» Александра Зеленкова, которые он снимал «для души» около четырех месяцев.
По образованию Александр — сугубый «технарь». Он окончил МИФИ, работал по специальности. Но увлекшись всерьез фотографией, решил, как многие до него, сменить профессию. Овладев азами фотографии, он стал звонить в центральные газеты и журналы, спрашивая, не нужен ли им фоторепортер. Теперь это кажется ему смешным, а тогда Зеленков очень удивлялся, что предложение специалиста столь дефицитного профиля не вызывало энтузиазма в отделах иллюстраций. Впрочем, снимки предлагали приносить, кое-что даже печатали...
По публикациям в «Советском фото» Александр узнал о существовании фотоклуба «Новатор». За недолгий срок своего кандидатства в этом коллективе с живой, творческой атмосферой, по мнению Зеленкова, ему удалось повысить уровень своей фотографической культуры, приобрести ценные знания в области техники фотографии, которая, что греха таить, у многих репортеров пониже, чем у асов-любителей.
Сегодня за спиной у Александра пусть недолгий, но важный опыт практической фотожурналистики — работа в журнале «Советские профсоюзы», в еженедельнике «Семья». Конечно, газета — это довольно жесткие рамки для творчества фотографа: обязательная информативность снимков, тематическая ограниченность, необходимость приспосабливаться к вкусам руководства... Но Зеленков считает, главное — фотография на полосе должна быть интересной. Путь к этому идеалу он видит в сочетании событийности, образности и высокого качества исполнения снимков.
Александр родился в один из переломных моментов нашей эпохи — в дни работы XX съезда партии. Может быть, поэтому его так привлекает все новое, что происходит сегодня в нашем перестраивающемся обществе. А Арбат для него — особый мирок, освоенный современной молодежью, которая чувствует его своей землей. Он не относит себя ни к тем журналистам, для кого Арбат — символ свободы и гласности, ни к тем, для кого это — криминогенная обитель воров и проституток.
На снимках фотографа — люди из толпы, лица, вырванные из арбатского контекста. Его герои — прохожие, художники, музыканты, дворники — персонажи, типичные для инфраструктуры «пешеходной» улицы. Они обычны, но не безлики. Каждый снимок — характер или ситуация, воссоздающая то общее специфическое настроение, которое невольно овладевает человеком в праздной и праздничной арбатской суете.
Зеленков — фотограф-наблюдатель. Он старается видеть и снимать окружающую жизнь такой, какая она есть: грустной, смешной, красивой, неряшливой... С некоторыми из его наблюдений мы и знакомим сегодня читателей.

Н. ПАРЛАШКЕВИЧ

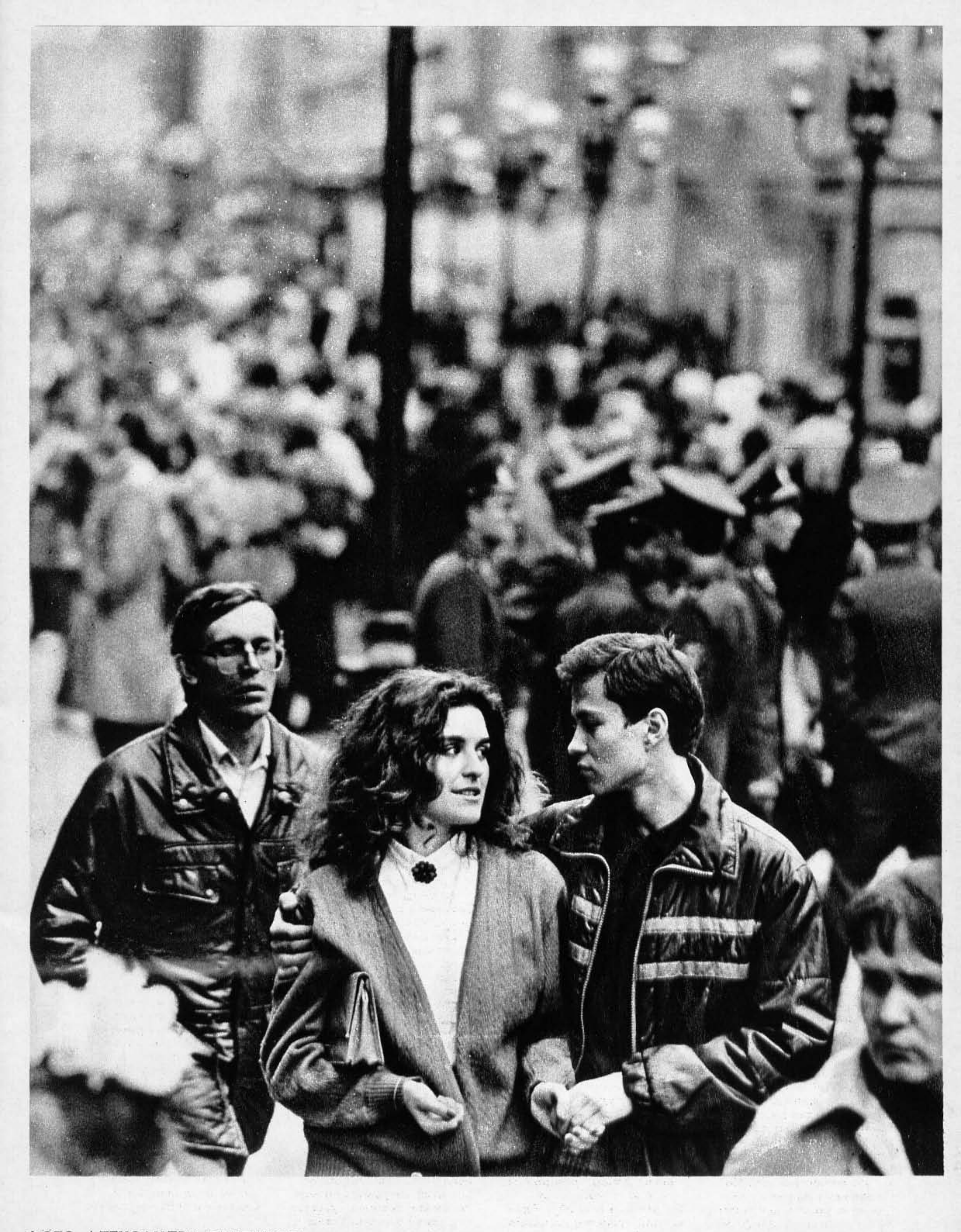
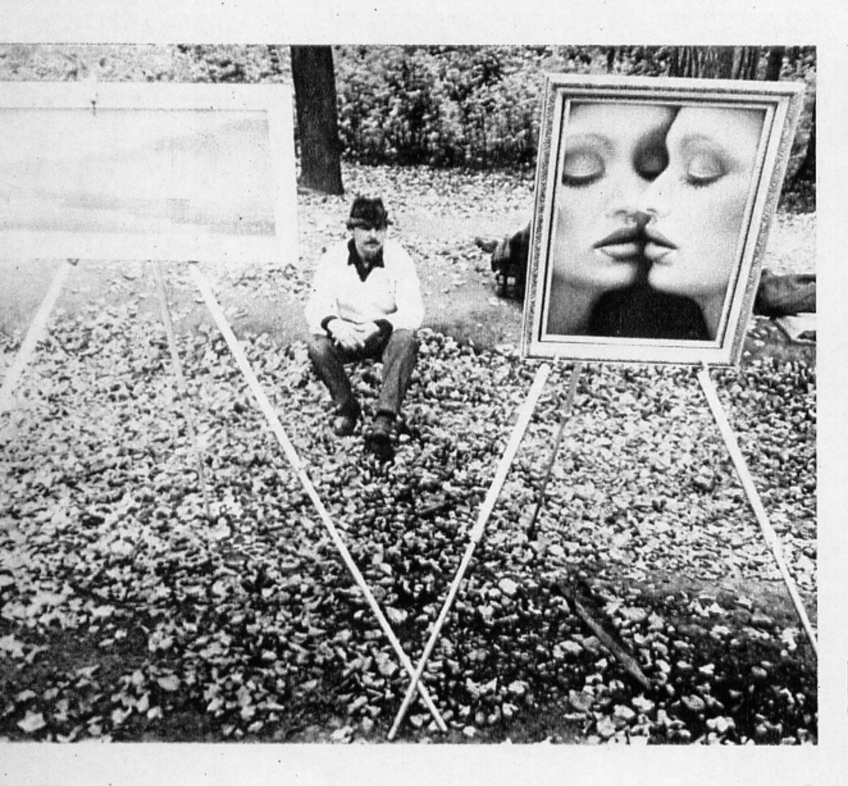


ФОТО **АЛЕКСАНДРА ЗЕЛЕНКОВА**







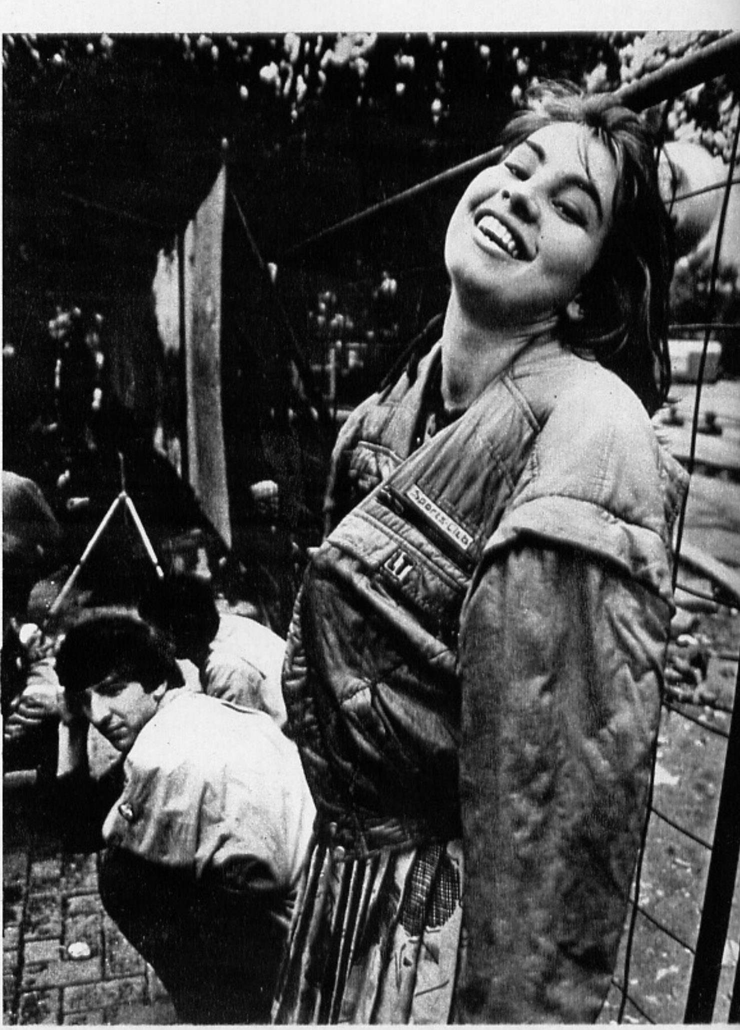
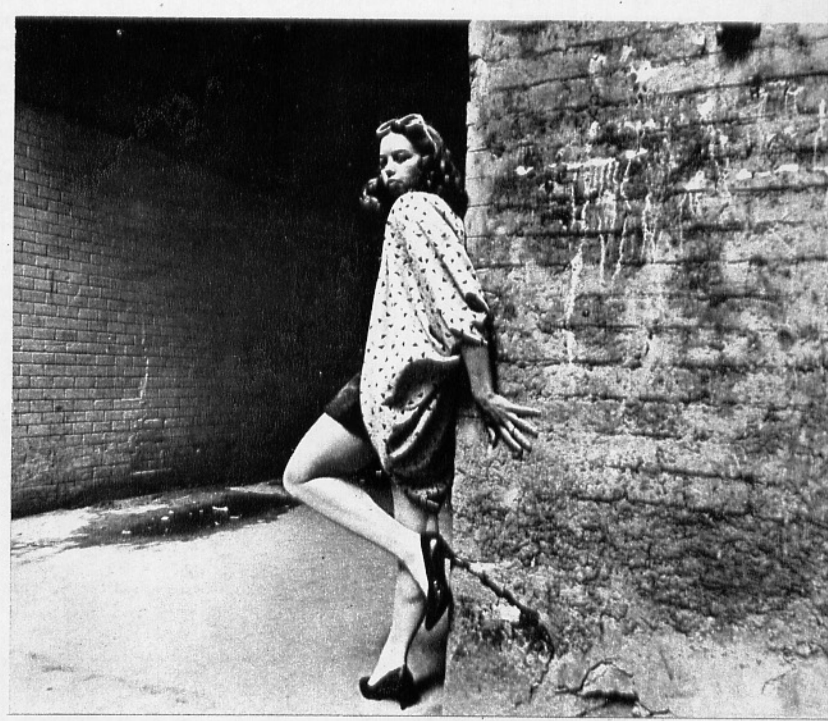
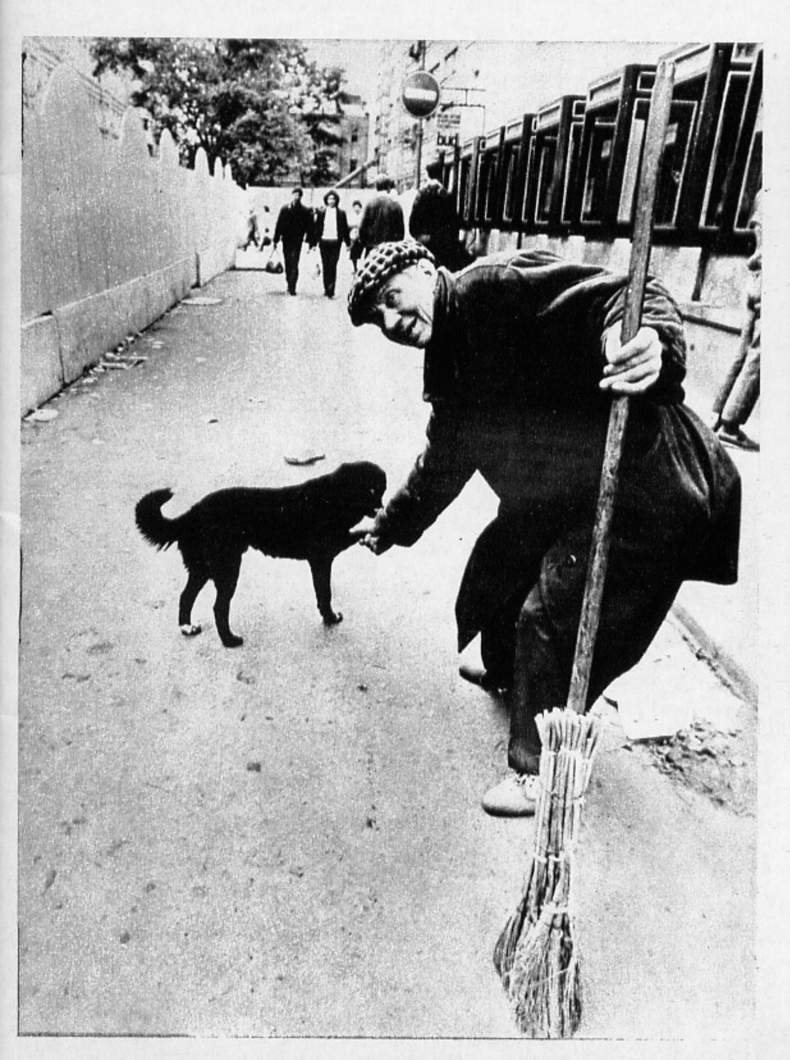


ФОТО **АЛЕКСАНДРА ЗЕЛЕНКОВА**

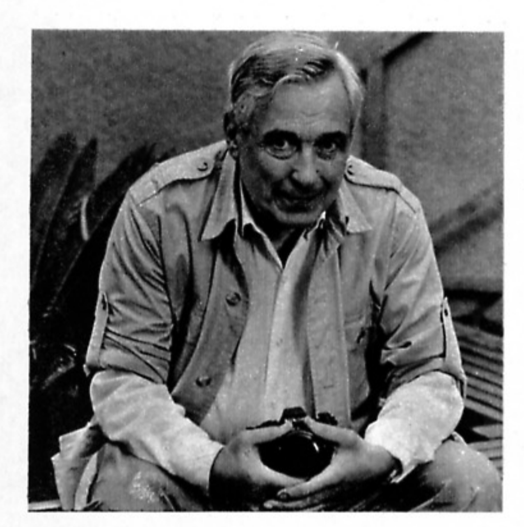








Лев Шерстенников **Уроки Бальтерманца**



ДМИТРИЙ БАЛЬТЕРМАНЦ

Лопнула струна...
Еще звук не угас, а под пальцами — пустота.
Понимаю, любое сравнение смерти, человеческого ухода — неполно и неточно, а потому и не слишком уместно. Но как сказать, если вот так, вдруг...
Последняя наша встреча была в десятых числах мая. «Слушай,— сказал Бальтерманц,— я тебя приглашаю...» «На свой день рождения,— закончил фразу я.— С ним вас и поздравляю!» «Только в этот раз не на день рождения, а на встречу с американцами. В три часа приезжай, не забудь».
Не забыл, приехал. А за полчаса до того уехал Бальтерманц. Стало худо. Кто-то помог добраться до дому. Так увиделись бы последний раз, хотя прожил Дмитрий Николаевич еще месяц, а кончина его, скорее всего, и не связана с ухудшившимся самочувствием в тот майский день, вслед за которым ему исполнилось 78 лет.
Большие цифры прожитых лет, а неполные восемь десятков — это срок, как бы несут в себе утешение. Увы, не всегда это так, потому что сами по себе цифры мало что говорят о человеке, а уж о Бальтерманце они просто лгали.
«Скажите, вы не родственник того Бальтерманца, снимками которого мы любовались в детстве?» «Я его сын»,— невозмутимо врал мастер и с удовольствием с этой притчи начинал свои встречи со зрителем, которого, как и встречи, очень любил. «Когда я прихожу в редакцию, меня спрашивают,— продолжал он, показывая свои снимки Брежнева, Хрущева, Сталина, Берии — давно ушедших держателей власти и их сподвижников — полузабытых старшими поколениями и не открытых еще молодыми, — не предложу ли я парочку снимков Николая Второго? Хорошо, говорю я, посмотрю что-нибудь». Шутка? Конечно. Но в каждой шутке, что ни говори... А здесь именно то, что Бальтерманц в фотографии прожил не только длинную (сорок пять лет без перерыва — только в «Огоньке», а до того была война, и еще — до войны), но очень точную, а потому и чрезвычайно наполненную событиями жизнь. Казалось, он всюду бывал, всех видел, все знает. Что — казалось? Так оно и было. Бывал на Чукотке и во Вьетнаме, и еще в полусотне разных стран, на всех обозримых съездах партии, сессиях Верховного Совета, а также на всех демонстрациях на Красной площади. Сколько раз у дверей лаборатории в праздничный день я встречал его, несущего огромный и тяжеленный кофр и штатив. Уверен, так было и в последний Первомай, хотя сам я этого и не видел.
Как это назвать? Верностью долгу, верностью теме? Ну, о каком долге сегодня может идти речь? Никто никому не должен. Ну а тема? Вот здесь, наверное, стоит поискать ответ. Тема эта — жизнь страны. Как хотите понимайте. Писать ли это напыщенно, с заглавных букв, или можно обойтись строчными. Бальтерманц старался не забывать ни о тех, ни о других. И если в строчные буквицы ложилась хроника самого события — официальные или полуофициальные снимки, то есть что требовала редакция, в зависимости от требований, находящихся над ней и формирующих взгляды на политику и личностей, то заглавные — это те, казалось бы, случайные и второстепенные сегодня кадры, которые назавтра становятся самой солью прошедших дней. Чтобы считать творческую биографию состоявшейся, достаточно было бы иметь один-два таких снимка. Бальтерманц имел их много. Сколько? Не знаю. Думаю, что он и сам не знал. Архив его, об этом можно судить хотя бы по «Огоньку» последних лет, выдавал их бесконечно. Тут возникали и вершители, и вешатели, банкиры власти и банкроты, личности и лицедеи. Фотография ли чуть-чуть меняла ракурс или само время смещало представления о фигурах и их взаимодействии — не знаю, да и не в этом суть. А в том, что Бальтерманц совершенно очевидно обладал объемным зрением. Он умел видеть предмет не в его плоскостном, сиюминутном виде, а как бы в фокусе пересечения нитей времени. И в этом, уверен, один из столпов творчества Бальтерманца.
Не скрою, долгое время Бальтерманц был для меня, а может, и не только для меня, автором лишь одной, но безусловной фотографии «Горе». Фотографии, обошедшей мир, причем не сразу, а лишь спустя двадцать лет после ее создания. На выставке, посвященной 50-летию автора, в московском Доме журналиста (это было в 1962 году) «Горе» появилось впервые. Застенчиво напечатанная (30×40 среди сплошных 50×60, да еще в цвете!) фотография была как бы робкой заявкой автора: кто-то рыкнет наверху — уберем. Это сейчас кажется странным: ну как можно было «не пущать» снимок, показывающий жертвы не сталинизма, а фашизма? Но может, те «непущалы» были намного мудрее и дальновиднее, чем представляется. В жертвах одного тоталитарного режима они видели, как в зеркале отраженные, жертвы иные.
«Горе» возникло не случайно. Бальтерманц не любил рассказывать о штрафной роте, через которую он прошел (много ли счастливчиков — уцелеть, пройдя сквозь нее!), но, по разговорам, попал он в нее тоже за снимок, не отвечающий требованиям официальной пропаганды...
Весь дальнейший опыт Бальтерманца подтвердил его умение видеть не только то, на что уставлен перст указующий, но и реальный фон, реальную обстановку, которая, как стальная арматура, постепенно все явственней проступает сквозь дряхлеющий бетон лжи, налепленной на ней.
Бальтерманц — фигура в фотографии многосложная. В фигуре этой спрессовались, причем в превосходной степени, черты «про» и «анти». Он сам не скрывал, что являлся в свое время первейшим из постановщиков. Ладил он кадр, имитирующий то, что было угодно автору и стоящему над ним персту, виртуозно. Добивался такого лада, такой сыгранности персонажей — позавидуешь. И если к этому добавить мастерский цвет и свет, и фактуру, и пластичность кадра — до такого блеска соцреализма не поднимался почти никто. Один проигрывал по форме, другой уступал в «подлинности», кто-то переслащивал, у кого-то все швы были наружу. Бальтерманц выдавал «фирму». Вероятно, многое тут шло от кредо мастера — делать все по возможному «потолку». Вообще говоря, Бальтерманц, несмотря на свой громаднейший опыт, относился к работе с великим тщанием. Он не любил ездить туда, где его не знали или не ждали. Серьезные поездки предварительно оговаривались в Москве и на самом высоком уровне. Возникали они часто вроде бы импровизированно, в кулуарах

съезда, сессии, иного высокого собрания. Бальтерманц в этих собраниях был фигурой более постоянной, чем любой генсек, и это не могло не быть замечено и вызывало уважение у местных князей. Остальное было делом техники. К услугам маэстро были и пароходы, и вертолеты, и все доступные средства передвижения по суше...
Урок. Мы, молодые репортеры, ездили в командировки по-простому: тертые джинсы, удобная, видавшая виды куртка — не перемажешься, куда ни полезь на съемке, а лишнего из одежды с собой брать не хотелось — и так аппаратура тянет. «Я с собой всегда беру в поездку костюм, хотя бы на визит к первому...» Кто знал Бальтерманца, помнит, насколько он всегда был элегантен, красив, и я бы даже сказал — величествен. Без тени высокомерия или надменности, но с сознанием собственного достоинства. Как он прекрасно умел говорить по телефону. В нашем деле есть немало моментов, когда твой начальник — прямой или выше — должен снять трубку и набрать номер очень большого начальника — подчас главного по этой части в стране. Маленькие начальники тоже люди, многие из них робеют перед звонком наибольшему, и как непривычно тогда извивается их голос. Бальтерманц говорил как бы покровительственно со своим собеседником, напоминая, словно старому другу, что это говорит Бальтерманц (хотя и знакомы-то, вероятнее всего, они не были), а уж потом только шли «Огонек», член редколлегии и т. д. В тоне его не было просьбы, а звучало предложение. Отказать было бы кощунственно, и отказов я не припомню... Стоило мне приехать на Камчатку, в Киргизию или приволжский город, нередко, услышав, что я из «Огонька», передавали привет Бальтерманцу и говорили, что он здесь бывал. Когда? Выяснялось, что 10—20 и даже 30 лет назад. Поразительно, как его помнили. А его визит словно являлся какой-то вехой времени... Думаю, что все это говорит о том, что он был — личность. Личность во всех проявлениях. Главное, разумеется, — в деле. Уверяю, не найдется второго репортера, чье имя однозначно и для самых различных людей намертво бы ассоциировалось с профессией (разве что Буденный и лошади?). Помню, в каком-то давнишнем КВН веселые и находчивые распевали на сцене: «Каждый из нас фотограф, каждый второй — Бальтерманц». Мой средний брат получил от старшего прозвище «Бальтерманц», поскольку единственный в семье (я еще был мал) увлекался фотографией. Личность фотографа Бальтерманца — в огромном, полувековой мощности пласте жизни страны, где им, как я уже говорил выше, отражены все основные, главные ее коллизии.
Бальтерманц был мужчина. Да-да, в прямом смысле. И в семьдесят, и в семьдесят пять, и в последние дни женщины видели в нем не старика, но привлекательного, остроумного мужчину. Бальтерманц был прирожденным магнитом. Где бы ни собирались люди, его невозможно было не заметить. Он не только легко овладевал вниманием любой компании, но неизбежно становился ее центром. В любом скучном разговоре он мог бросить фразу-другую и тем менял температуру общения, окрашивал происходящее юмором, мягкой иронией. И если рождался афоризм, за этим не ощущалось попытки сострить, обратить на себя внимание — он рождался органично, спонтанно, как хорошая фотография.
С Бальтерманцем можно было ругаться — он мог обижаться и даже злиться, но он реагировал. Немужчины предпочитают сделать вид, что ничего не услышали, ничего не произошло, спрятать конфликт поглубже.
Мужчиной показал себя Бальтерманц и тогда, когда несчастья одно за другим стали обрушиваться на его семью. Трагическая смерть от неизлечимой болезни молодой и красивой дочери Ирины, кончины одного из зятьев, жены. И если на праздник Бальтер, а только так и звали мы его за глаза в редакции, приглашал чуть не всех подряд, то к горю своему не допускал никого. Никому не жаловался он и на свои недомогания, а попадая в больницу, делал все, чтобы знакомые и редакция как можно меньше об этом знали. Он нес свой крест. И сейчас, оглядываясь назад, начинаешь понимать: не везунчик судьбы, а трудяга, не баловень, а человек, строивший свою жизнь так, как сам ее проектировал...
Какая досада: мы всегда и всюду опаздываем, из-за лени и нерасторопности — не успеваем. Был как-то у меня с Бальтерманцем разговор: что, если посидеть и записать вашу жизнь — так вот, не спеша, с подробностями, с размышлениями? Не успели... Может, найдется издатель, который хотя бы все его фотографии соберет. Да не так издаст, скопидомски, как издавался Бальтерманц при жизни — несколько тоненьких книжечек-альбомов, а выпустит солидную монографию, быть может, и не в одном томе? Мечты? Но ведь когда-то мы должны вырваться из нищеты и в том числе — духовной? Что ж, сами не возьмем этого богатства, глядишь, за речкой отыщется какой-нибудь умный дядя да и издаст себе не в наклад. Хоть бы так случилось, а то и вовсе — никому ничего...
...Этот эпизод вспомнила дочь Дмитрия Николаевича Татьяна, когда собирались помянуть ушедшего на девятый день.
В одну из поездок в Париж Бальтерманц взял с собой и Тату — так зовут домашние Татьяну. Картье-Брессон — знаменитый Брессон давал в честь гостя обед. Все чинно-благородно, общество торжественно, не без чопорности. Провозглашают тост, а бокал хозяина пуст. И на столе не стоит его любимого белого вина. А у Бальтерманца — полон бокал. И Бальтерманц — о боже! — отливает из своего бокала половину Брессону. У дочери округлились глаза: в таком обществе — и такой жест!
И вдруг Брессон улыбнулся, взял свой хлеб, надломил и половину протянул коллеге... Звякнули бокалы.
И вот — пустота. На полном звучании лопнула струна...



ГЛАВНЫЕ ЧАСЫ ГОСУДАРСТВА

ФОТО **ДМИТРИЯ БАЛЬТЕРМАНЦА**

АТАКА

ФОТО **ДМИТРИЯ БАЛЬТЕРМАНЦА**

ЧЕРЕЗ ОДЕР

ВОЕННАЯ ДОРОГА

ГОРЕ

КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ

ИВАН СЕМЕНОВИЧ КОЗЛОВСКИЙ С СЕМЬЕЙ

ФОТО **ДМИТРИЯ БАЛЬТЕРМАНЦА**



ЮРИЙ ГАГАРИН С ЖЕНОЙ И ДОЧКОЙ

ПО ДОРОГАМ ВЕНГРИИ, 1958 г.



ВСТРЕЧА С ЧУКОТКОЙ,
ПРИЛЕТЕЛ ВЕРТОЛЕТ...

ФОТО **ДМИТРИЯ БАЛЬТЕРМАНЦА**

ЦИРК ПРИЕХАЛ!

Всерьез о фотокниге



ВЕРНЕР ГУТМАН

Предлагаем вниманию читателей беседу фотожурналиста В. Генде-Роте с членом совета директоров английского издательства «Тэмз энд Хадсон» Вернером Гутманом, состоявшуюся на Московской международной книжной ярмарке.

— Господин Гутман, вы представляете одно из старейших и самых респектабельных издательств Великобритании. На каждой Московской книжной ярмарке экспозицию вашего издательства осаждают, а точнее, штурмуют посетители. Такую картину я наблюдаю без малого пятнадцать лет... Скажите непосвященным: какие книги вы издаете?

— Мы уделяем очень большое внимание искусству, его видам и формам, его общим и частным вопросам. Выпускаем издания для коллекционеров, альбомы о путешествиях и путешественниках, книги о музыке, дизайне, археологии, религии...

Немалое значение мы придаем и изданию литературы по вопросам фотографии, ее отдельным направлениям, печатаем монографии выдающихся фотомастеров.

Наши книги рассчитаны в основном на массовую аудиторию. Публикацию фотографий мы часто сочетаем с серьезными комментариями специалистов. Стараемся максимально высоко держать уровень своих изданий, сознательно идем на выпуск не всегда рентабельных, но престижных книг.

— В каждом издательстве есть администрация и творческие сотрудники. Каковы отношения между ними?

— Я бы сказал, что традиции работы нашего издательства очень демократичны... Все вопросы решаются сообща, любой человек имеет право голоса.

У нас трудятся несколько редакторов, каждый из которых несет ответственность за определенные темы. Кроме того, мы располагаем большим числом экспертов, десять-двенадцать искусствоведов постоянно работают у нас.

— Какова квалификация людей, которые отбирают фотографии для конкретных изданий?

— Такую работу проводят наши искусствоведы — люди с весьма серьезной эстетической подготовкой, выпускники университетов и колледжей. Они понимают и знают ситуацию рынка фотографической литературы, могут сказать, какие были ранее публикации о таком-то фотографе, как освещалось то или иное направление в фотографическом искусстве, что сегодня модно, а что вечно...

— Какова мера ответственности сторон, принимающих участие в выборе темы будущей книги?

— Положение на книжных рынках наших стран очень разное. Вы можете себе позволить напечатать огромный тираж, он наверняка будет распродан. У нас картина совершенно иная: мы печатаем намного больше книг, чем люди хотят и могут купить. Идея каждой новой книги в какой-то форме предлагается ответственным редактором на всеобщее обсуждение. Если эта идея всеми признается привлекательной, мы приглашаем людей, ответственных за финансовую сторону дела. Они прикидывают возможный тираж, цену, прибыль или убыток.

В тех случаях, когда проект будущей книги слишком непривычен для наших сотрудников, мы поручаем его оценку и осуществление людям, приглашенным со стороны.

Деньги, как вы понимаете, мы считаем всегда, тем не менее наше издательство выпускает немало книг, затраты на которые не окупаются.

— Какие мотивы вами движут в подобных случаях?

— Престиж фирмы, самосознание, наконец, наш долг перед читающей и смотрящей публикой.

Убытки, которые несем от «престижа», мы покрываем выпуском книг, пользующихся большим и устойчивым спросом.

— Что вы подразумеваете под словом «долг»?

— Мы замечаем какой-то пробел в книжной тематике рынка и совершенно сознательно стараемся заполнить его нашим изданием.

— Кто может стать вашим автором?

Любой человек волен предложить нам книгу на любую тему. Для того, чтобы иметь успех, этот человек должен уметь соотнести качество своего труда с высокими требованиями, предъявляемыми к будущей книге.

— Как занимаемый вами пост влияет на деятельность издательства?

— Мое положение, разумеется, влияет на нашу продукцию. Я отвечаю за ее техническое качество.

— Как издательство определяет интерес читателей и зрителей к творчеству незнакомых им фотографов?

— В фотографию все время приходят новые авторы. Некоторые из них смотрят на мир по-иному, отказываются следовать по пути своих предшественников...

Свое решение мы принимаем, опираясь на мнение наших редакторов и экспертов, а также на итог коллективных обсуждений.

Кроме того, стараемся сочетать выпуск фотографических книг таких авторов с выставкой их работ. У нас в Лондоне есть прекрасная фотографическая галерея, в которой эти выставки и устраиваются. Галерея независима от издательства, но в необходимых случаях она приходит к нам на помощь.

— Какие книги о советской фотографии вами изданы?

— У нас в Великобритании нет никакой литературы о советской фотографии. Это один из тех «пробелов» книжного рынка, о которых я говорил... Понемногу мы его заполняем.

Книга «Пионеры советской фотографии» была очень хорошо принята у нас. На основе коллекции современной советской фотографии, собранной двумя чехами, издана книга «Неизвестная Россия», которая была мгновенно раскуплена.

В большинстве случаев фотограф является художником, а не коммерсантом. Мы, издатели, должны сочетать в себе и то и другое. При издании книги советуемся с автором, стараемся учесть его пожелания. Хотим, чтобы автор был доволен реализацией своего замысла. Так было при издании книги вашего фотографа Б. Савельева, подобные отношения складываются и с другим советским автором А. Мацияускасом. Скорее всего, эти книги не будут иметь большого успеха у читателей, но они несомненно поднимут престиж нашего издательства.

При создании книги «Неизвестная Россия» такого взаимопонимания с авторами не было. В этом издании приняло участие много фотографов, мы не имели с ними связи и, естественно, не могли согласовать свои решения.

— Вы видели много наших фотографических книг. Каковы ваши общие впечатления?

— Когда-то почти каждый ваш альбом начинался портретом Генерального секретаря или фотографией очередного съезда вашей партии. Мне трудно представить себе нашу книгу, которая бы начиналась фотографией госпожи Тэтчер или снимками Британского парламента...

Если говорить о фотографиях человека, то вы чаще всего показываете его трудящимся, создающим что-то. На таких снимках человек является как бы частью обстановки. В наших книгах изображения людей встречаются реже. Когда же таковые снимки присутствуют, главное на них — люди, а не обстановка.

— У меня есть немало аргументов, чтобы возразить вам, а может быть, и опровергнуть вашу точку зрения. Однако пусть читатели сами поразмышляют над ней... Что вы можете сказать о структуре фотографических изданий?

— Мне кажется, что изобразительный ряд ваших книг пытается решить еще какую-то сверхзадачу, придуманную издательством. Это просматривается даже в вашей книге «Фотографии», которую вы мне любезно подарили. В ваших книгах пока еще очень много от издательства и очень мало от автора.

Нас же в первую очередь интересует авторская позиция.

Наше издательство с большим уважением относится к фотографии. Мы всегда, в том числе «в коллективных изданиях», рядом с названием снимка ставим имя его создателя.

К сожалению, в некоторых ваших книгах, созданных даже в последнее время и состоящих из одних фотографий, фамилии фотографов не приводятся. Я думаю, что такое отношение к своим авторам не украшает издательство.

— Чем вы можете объяснить столь грустное явление?

— Отсутствием издательской культуры. Есть правила, которые необходимо выполнять всегда и без исключений. Когда вы что-то пишете, вы руководствуетесь общепринятыми правилами правописания, а не выдумываете для каждого случая свои собственные.

Хорошая книга — это произведение искусства, плод труда множества людей, результат их опыта, отражение их вкуса, знаний и, конечно, общей культуры.

Вы переживаете сейчас бурное время: меняются люди, изменяются книги, другим должно стать и отношение к фотографии. Посмотрим, какими будут ваши фотографические книги, когда общественные процессы войдут в нормальное русло.

— Можно ли сравнивать продукцию вашего

Окончание см. на стр. 38

В будущее — с надеждой

Наконец, после почти пятилетнего перерыва, открылись двери Центрального Дома журналиста СССР. Одним из первых при доброй поддержке директоров Фотоцентра Союза журналистов СССР и Дома журналиста — В. И. Никифорова и А. Н. Золотова возвратился в свою вотчину Лекторий по фоторепортажу.

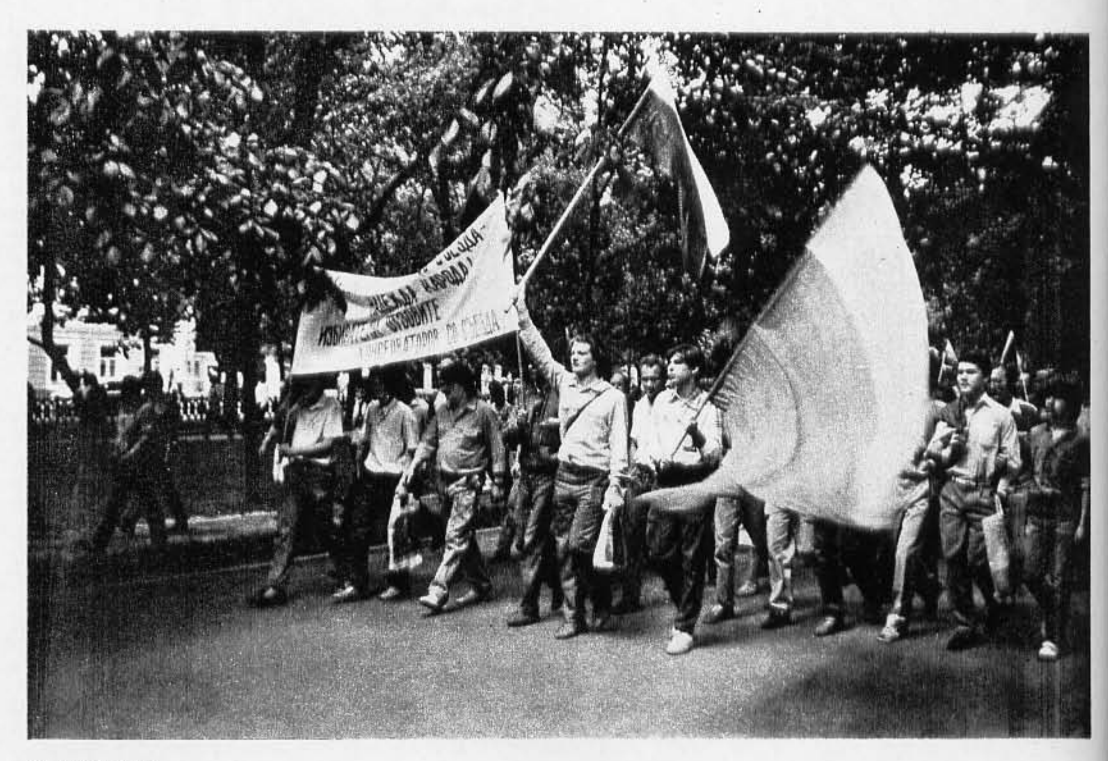
И вот двухлетний учебный цикл завершен торжественным выпускным вечером. 137 дипломированных выпускников! Событие! На этот вечер в Лекторий пришли и бывшие его слушатели. Только теперь они сидели в президиуме, напутствовали сегодняшних выпускников, желали им завоеваний и побед в творчестве, вручая дипломы об окончании.

Лекторию есть чем гордиться: он возник в 1956 году и за это время его уже окончили более четырех тысяч человек! Многие достойно несут службу в фотографии технической, научной, прикладной, бытовой. Но есть среди выпускников и признанные фотомастера: В. Ахломов, Л. Бергольцев, В. Гендe-Роте, Е. Кассин, В. Мусаэльян, А. Награльян, П. Носов, А. Пушкарев...

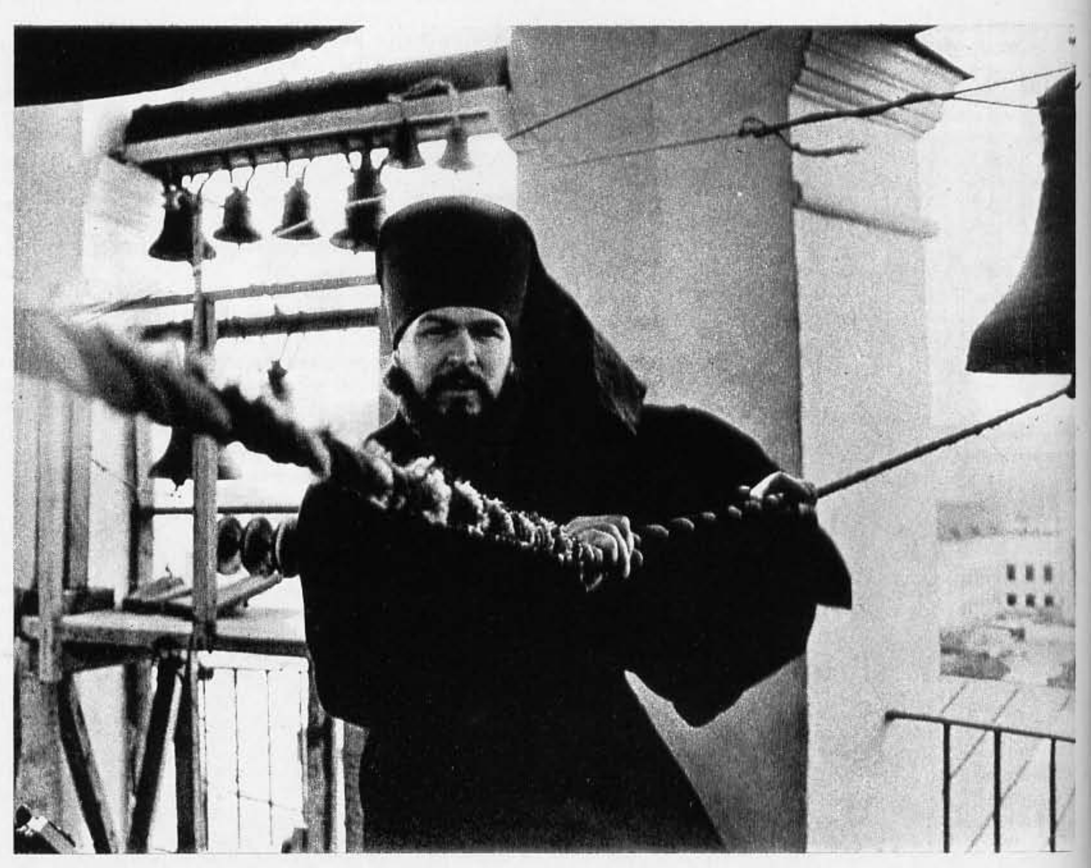
Лекторий работал по учебному плану и программам, которые складывались и выверялись годами, пока они не стали отвечать требованиям профессиональной фотошколы.

Да, Лекторий перерос в школу: кроме лекций профессиональных педагогов и мастеров советской фотографии, в учебный процесс вошла практическая работа слушателей. На семинары представлялись снимки, которые выносились на обсуждение, оценивались педагогами. Часто задания выполнялись повторно, ибо не всегда с первой попытки работы слушателей отвечали достаточно высоким требованиям педагогов и фотомастеров, также участвовавших в оживленных творческих дискуссиях.

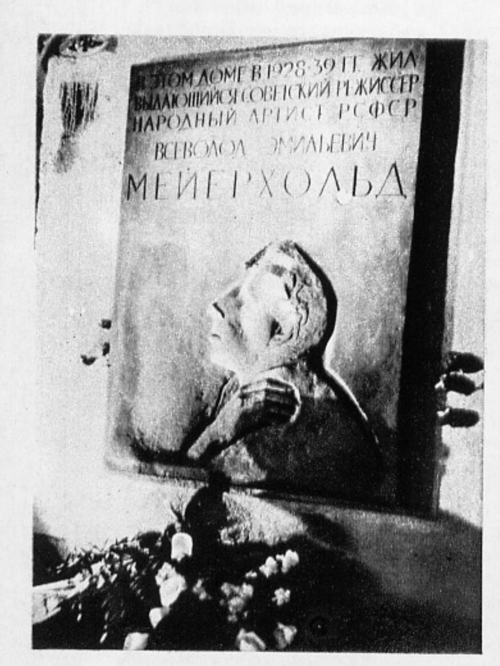
Сегодня в учебный план включены циклы лекций по теории и эстетике фотоискусства, истории фотографии, технике фотографии, фотокомпозиции. Но главным здесь, несомненно, являются выступления мастеров советской фотографии, которые щедро делятся со слушателями опытом рабо-



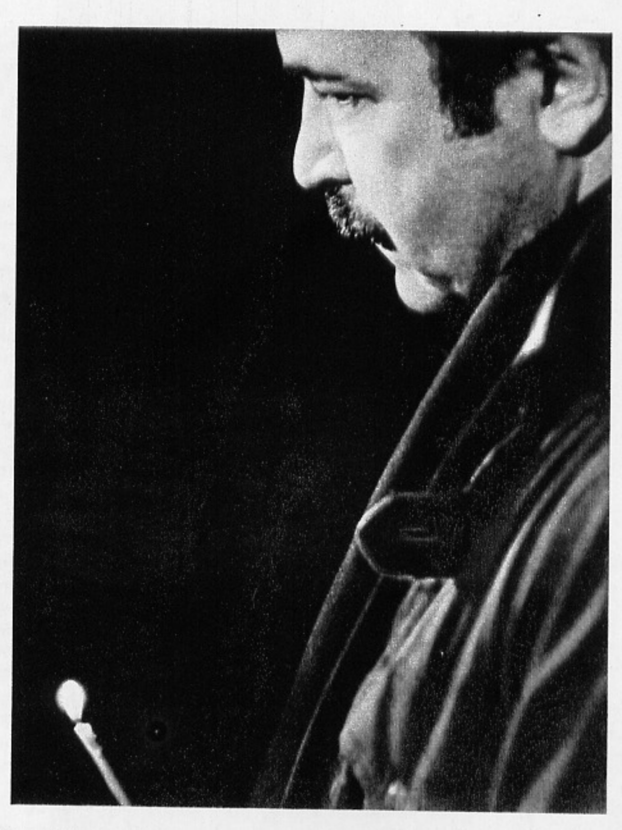
А. АГАФОНОВ
ДЕМОКРАТЫ



П. КАССИН
КОЛОКОЛА



Р. ГОРЕЛОВ
ПАМЯТИ МЕЙЕРХОЛЬДА (ИЗ СЕРИИ)





А. ЧЕРНОВ
ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ МОМЕНТ

ты, демонстрируют свои коллекции, отвечают на многочисленные вопросы аудитории.

Главное направление практических работ, естественно, определялось уже самим названием Лектория — фоторепортажем. Но известно, сколько труда надо положить фотографу, чтобы освоить репортажную съемку, часто протекающую в жесточайшем режиме времени. Поэтому заданиям по фоторепортажу предшествовали более локальные практические работы. Ряд упражнений был посвящен композиционному построению кадра, работе над световым решением снимка, овладению навыками съемок в различных жанрах фотографии — натюрморта, пейзажа, портрета... Цикл практических работ завершало итоговое задание, условная дипломная работа. Слушатели представляли по три снимка: работа событийно-репортажная, снимок в жанровом ключе и фотография на свободную тему, по выбору дипломанта.

К торжественному вечеру в кулуарах Дома журналиста была размещена фотовыставка лучших учебных работ выпускников, включавшая в себя около 150 снимков, часть которых — на страницах этого номера журнала. Кулуары Дома, увы, мало приспособлены для подобных экспозиций, плохо освещены... Но будем надеяться, что Фотоцентр Союза журналистов найдет время для размещения выставки в своих залах, открытых для широкого зрителя.

Конечно, к этой выставке следует отнестись как к учебной, она показательна именно в этом смысле. Наверное, следовало бы снабдить экспозицию аннотацией заданий и разместить фотоработы по разделам программы. Тогда бы она полнее отражала суть и методику проделанной работы и могла бы помочь и фотолюбителям, и фотокружковцам найти свои пути повышения уровня фотомастерства.

Итак, еще одна большая группа слушателей окончила Лекторий, и надо бы педагогам радоваться, но к этому чувству примешивается некоторое беспокойство: не вполне ясно, продолжит ли Лекторий свою жизнь? Состоится ли очередной набор слушателей? Казалось бы, что может этому помешать?! Лекторий изначально работает на хозрасчете, даже дает Союзу журналистов небольшую прибыль. Штат Лектория минимален — всего один методист, остальные работают на общественных началах. Оплата лекторской

группы вполне покрывается платой за абонементы, которую вносят частично сами слушатели, частично направляющие их на учебу учреждения и предприятия. Тем не менее сомнения остаются. Захочет ли в дальнейшем обременять себя «лишними» хлопотами дирекция Дома журналиста? А ведь как мало нужно для того, чтобы жила безусловно полезная организация, ведущая кроме учебной еще и просветительскую работу — 150 человек собираются только два раза в месяц, и где-то нужно поставить всего один рабочий стол для методиста...

Наверное, не было бы нашего беспокойства, если бы какая-то организация приняла на себя заботы о постановке систематического профессионального образования для фотографов. Неоднократно мы возвращаемся к вопросу о необходимости создания единого учебного центра, который поддержал бы многие начинания, инициативы «снизу». А то ведь закроют Лекторий!.. Потерял свой профессиональный уровень телевизионный фотоклуб «Объектив». И это — в условиях катастрофического дефицита культуры, духовности, нравственности... Хочется верить, что свое слово в решении этой проблемы скажут Министерство культуры, Союз журналистов, недавно созданный творческий Союз фотохудожников. Будем надеяться на лучшее.

Л. ДЫКО,
кандидат искусствоведения



В. ЛУКЬЯНОВ
ТУАЛЕТЫ НА ВЫБОР!

М. МЕТЦЕЛЬ
НАТЮРМОРТ

Олег Смирнов **Никто не создан для войны**



Желание сделать такую книгу зародилось давным-давно, пятнадцать лет назад, во время службы в армии. Тогда я был потрясен самим фактом существования рядом с привычной, более или менее цивилизованной «гражданской» жизнью совершенно иного, далекого, как Луна, мира. Это — не преувеличение! Армия — совершенно обособленный мир, со своей системой ценностей, своим образом жизни и мышлением, со своей скоростью течения времени, писаными и неписаными законами, мотивацией поступков, со своим языком и зрительной средой.

Война в Афганистане усилила характерные черты и отличительные особенности этого мира; мало того, психологи утверждают, что в результате войны сформировалось то, что они называют «субкультурой» — общность людей, резко отличающихся по своему психологическому настрою от тех, кто не воевал в Афганистане.

Бессмысленно подходить к этому миру так, как чаще всего это делается — с оценочными критериями: хвалить, как раньше, или ругать, как принято теперь. На мой взгляд, имеет смысл лишь исследовать этот мир, исследовать изнутри, став или притворившись на время членом этой субкультуры.

Изменения в общественной жизни в последние годы афганской войны и связанное с этим ослабление пресса цензуры сделали возможным реальную работу по осмыслению военной темы и публикацию этой книги. Кстати о цензуре — к этому изданию был совершенно человеческий, без паники и буквоедства, подход цензора, который даже не потребовал, а, скорее, попросил убрать всего один-единственный, особенно бьющий по нервам снимок из главы «Черный Тюльпан», сделанный в морге, объяснив это нежеланием доводить до шока родных тех, кто погиб в Афганистане, с чем нельзя было не согласиться.

Первоначальная конструкция макета предполагала использование такого характера элемента армейской зрительной среды, как «дембельский альбом» с насыщением его «ненаписанными письмами» в качестве текста и «неотснятыми фотографиями». Но в процессе работы это оказалось неприемлемым — тема требовала максимального аскетизма в конструкции книги и отказа от даже удачных, но отвлекающих от главного изобразительных ходов: то, что происходило перед камерой, не нуждалось в дополнительном усилении, скорее уж — наоборот.

В начале книги даны «титры», к которым пришлось прибегнуть из-за фактической равноценности работы всех, кто участвовал в этом предприятии, ибо так сложилось, что без любого из тридцати трех «персонажей» книга бы не состоялась. В «титрах» указана часть работы, выполненная каждым, а также его краткие биографические данные. Три «персонажа» — психологи, чьи научные разработки послужили основой структуры текста. Остальные — те, кто воевал,— авторы песен, стихов и монологов, представляющих собой документальные элементы «субкультуры афганцев». Далее книга набрана по принципу драматургического текста, который занимает ровно половину объема. Текстом, напечатанным по серо-желтой подложке, занята каждая левая полоса разворота, а каждая правая — снимком навылет. Такая конструкция макета позволяет протянуть через всю книгу сквозную «трубу» из правых страниц-фотографий: кино, не всегда напрямую связанное с текстом, кино про последние дни этой странной войны, которая не была для нас общенациональным бедствием, войны в мирное время, и первые дни почти столь же странного мира; кино, на фоне которого воспринимается текст, и очередной снимок постоянно находится в поле зрения читателя.

Была выбрана черно-белая система изображения, которая, благодаря своей уже заданной определенной степени адаптации натуры, в то же время позволяет сохранить эффект присутствия в среде, а также выделить необходимое, что практически недостижимо при работе с такой жесткой техникой, как слайд, и очень технически сложно в цветном негативе. К тому же, снимая на дешевую черно-белую пленку, например А-2, чувствуешь себя совершенно свободно, изводишь на эпизод столько кадров, сколько он требует, что нереально при съемке, скажем, на «Кодак», а это неизбежно сказывается на качестве съемки в целом. Тем более для такой съемки, где я и сам забывал о том, что на свете существует цвет. Сейчас в памяти от этой командировки остались только фактура песка и металла, движение всего этого, глаза и лица людей, и все — черно-белое и очень резко освещенное солнцем или фарами.

Съемка производилась в последний месяц нахождения нашего контингента в ДРА, в феврале 1989 года, в районе Мазари-Шариф — Ташкурган — Хайратон — Термез, а также в госпиталях Ташкента и Термеза, на сборе воинов запаса в Новороссийске и в Москве — 2 августа 1988 и 1989 года, в День десантных войск, ставший негласным праздником тех, кто воевал в Афганистане.

Кстати, зная, как трудно было фотографу, не состоящему в штате редакции, к тому же — беспартийному, попасть в Афганистан, первоначально не предполагалось проникновение туда, а планировалась работа с архивами фотокорреспондентов, работавших в Афганистане. Но после того, как было обнаружено практически полное отсутствие полноценной съемки по этой теме (только уйма постановочных снимков в традициях «Красной звезды» и поздно обнаруженный хороший материал Вадима Некрасова), после того, как выяснилось, что даже советско-японский конфликт на Халхин-Голе в 1939 году представлен фотографическим материалом гораздо богаче, чем все девять лет афганской войны,— ничего другого, как отправиться туда, не оставалось. Я благодарен Сергею Синельникову, подполковнику, который в сущности контрабандой переправил меня на ту сторону. Без этого книги просто бы не было.

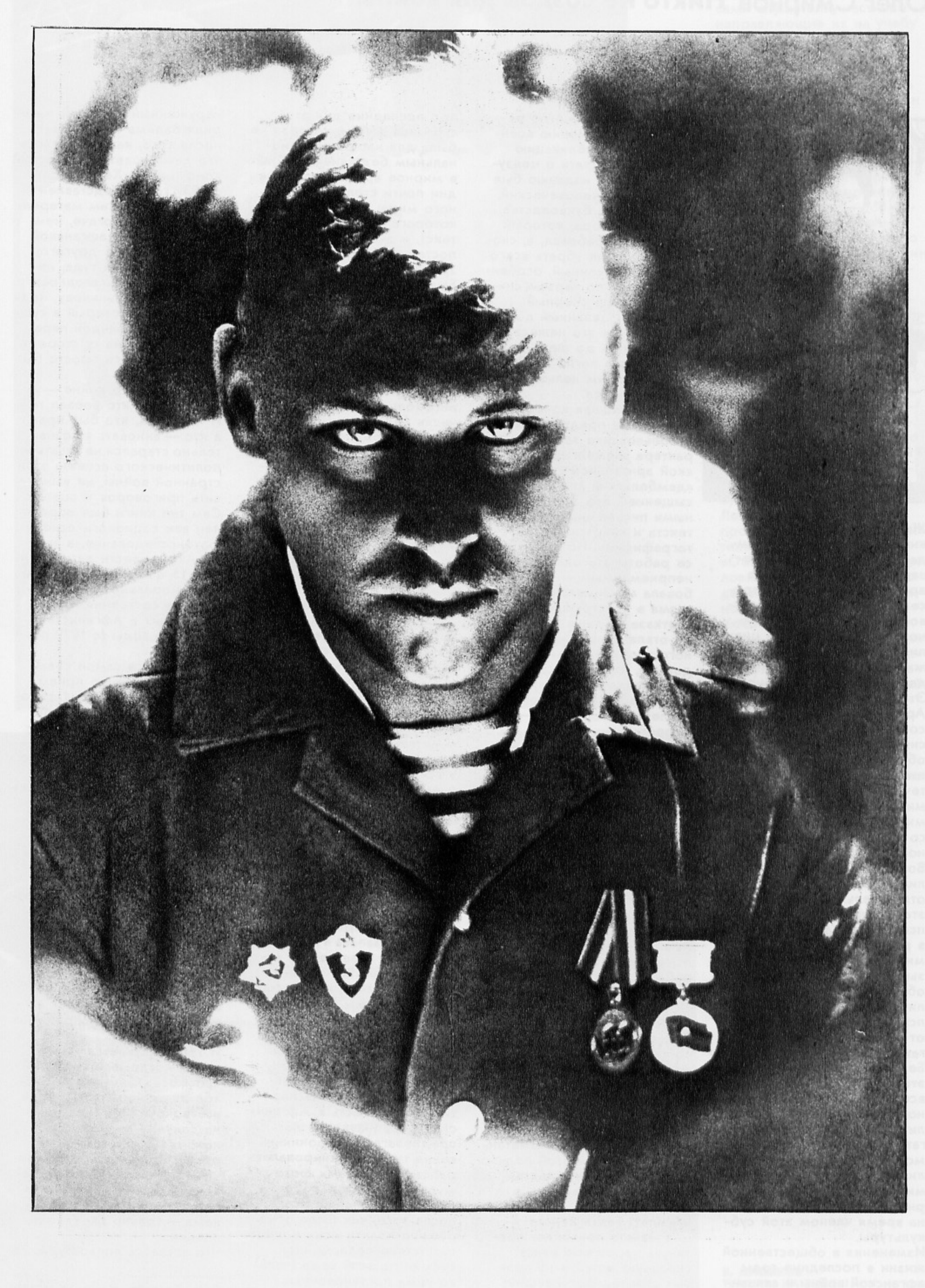
Эта книга не о войне — их напишут те, кто воевал там. И не о том, кто был прав, а кто — виноват: я сознательно старался не касаться политического аспекта этой странной войны, не выносить приговоров и оценок. Сам тип книги был определен как социологическое фотоисследование, а задача — произвести датированный 15 февраля 1989 года срез морально-психологического состояния людей, воевавших в Афганистане в разные годы (с 1979 по 1989).

Что касается самой съемки — единственно приемлемый метод работы фотографа в Афганистане, да, наверное, и в других, аналогичных местах съемки — не пытаться сделать во что бы то ни стало то, что ты задумал дома, не вторгаться в естественное течение событий, никакой постановочной съемки. Единственно приемлемый метод поведения там — это мимикрия: раствориться среди них, спрятать, насколько это возможно, личность фотографа, вплоть до этапа макетирования книги, не нарушать своим чужеродным вторжением внутреннюю гармонию их мира, одновременно «заряжаясь» их настроением и воспринимая их психологию.

И тогда случается почти чудо — открывается целый «космос», начинают происходить удивительные вещи, все вокруг приоткрывает на секунду свой смысл и ложится в естественном ритме на поверхность пленки, а твоя единственная задача — вовремя нажать на спуск, единственная проблема — только бы хватило пленки.

Что касается аппаратуры, то

Олег Смирнов. Никто не создан для войны.— М.: Молодая гвардия, 1990.



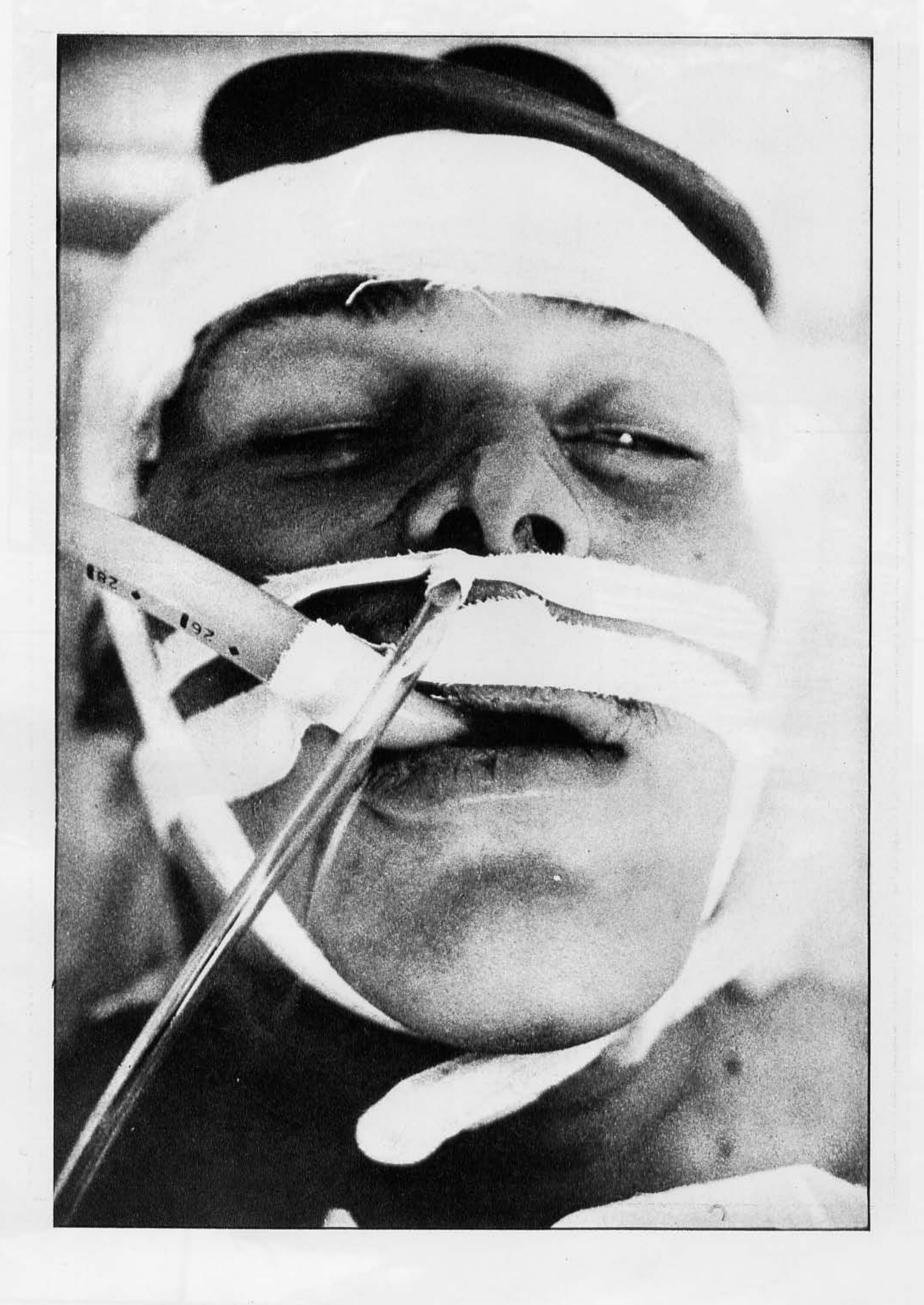


ФОТО **ОЛЕГА СМИРНОВА**



ФОТО ОЛЕГА СМИРНОВА

в подобных командировках лучше пожертвовать разнообразием оптики, но выиграть в весе — важно сохранять силы и чистую голову с утра до вечера при довольно больших физических нагрузках. Важна также безотказность камеры и ее «скорострельность» — возможность в считанные секунды выхватить камеру из кофра, навести на резкость, нажать на спуск и при этом получить резкий и нормально экспонированный кадр. Аппаратуру держать в готовности вплоть до посадки в самолет на Москву: наиболее интересные кадры появлялись там, где их вроде и быть не могло.

Кадры последнего месяца войны... Шли колонны к Амударье, где сразу за мостом заканчивалась война. Последние километры, последние подрывы на минах, последние погибшие в этой войне... Первые дни мира для тех, кто только что вернулся, и первые годы мира для тех, кто вернулся раньше.

Это стало зрительным рядом книги, постоянно возвращающим читателя в реальную атмосферу того, что исследуется и обсуждается в тексте. Текстовая часть составлена на основе разработок психологов при участии поэта-«афганца» Александра Карпенко. Говоря словами Невзорова, нам пришлось говорить о веревке в доме повешенного — текст книги затрагивает самые болезненные вопросы и проблемы тех, кто воевал в Афганистане. Пересказывать текст нет смысла, можно только сказать, что в ходе работы с материалом установлено: действительно, никто, ни один человек из них, так разно проявивших себя в этой войне, не создан для войны! Это утверждение верно с вероятностью ошибки менее 1%!

А статью хотелось бы закончить высказыванием Эрнеста Хемингуэя, которое вполне могло служить эпиграфом к этой книге: «...Я, конечно, пристрастен в этом вопросе, надеюсь, даже очень пристрастен. Но автор этой книги пришел к сознательному убеждению, что те, кто затевает, разжигает и ведет войну,— свиньи...»



ФОТО **ОЛЕГА СМИРНОВА**

Александр Слюсарев О влияниях и ситуациях

Мне приходилось показывать работы в разных городах, и рано или поздно возникал вопрос, кто из авторов повлиял на меня в большей степени. Когда-то я говорил, что Йозеф Судек и Роберт Капа. Связь с Судеком усматривали довольно быстро, а вот с Капой не замечали, вообще не обращали внимания на этот, мной специально предлагаемый ход. Отчасти можно предположить, что его у нас знают мало, но ведь и не спрашивали, кто, мол, это такой. Значит, знали. Но связи не видели. Для меня же в них обоих очень важен необыкновенно мощный человеческий импульс. У Судека нет людей на снимках (практически), но идет очень интенсивный диалог со зрителем о жизненных ценностях. Именно диалог, ибо работы выдают интенсивную работу мысли и чувства. То же самое и у Капы, хотя тематика у него, можно сказать, диаметрально противоположна — на снимках только человек и ценность человеческой жизни, каждого человека в отдельности. Оба автора начали творческий путь до второй мировой войны и оба создали основные работы после ее окончания. Капа, правда, многое сделал и во время нее. В любом случае война определила их отношение к общечеловеческим ценностям. И сквозь это отношение мы их сейчас воспринимаем. Судек, развивая тенденции американских фотографов 20—30-х годов из группы «F-64», создал на европейском материале крайне интимный мир предметов, близкий каждому, но если у американцев присутствует идея глобальности мироздания, то у Судека все построено на зыбкости. Мимолетные, тонкие чувства. То же у Капы, но при всей внешней простоте изображения.

С течением времени у меня возник другой ответ на вопрос о влияниях. Влияют все увиденные фотографии. Так или иначе. Одно дело — вещи опубликованные, другое — увиденные живьем. На выставке одно, при живом показе с рук — другое. Самое верное — когда с работой сталкиваешься в разных условиях. Тогда восприятие приобретает цельность. Да, но при чем тут влияния? Дело в том, что для большинства из нас (занимавшихся фотографией в 60—70-х) зарубежная информация по фотографии шла через публикации. Это были случайно попадавшиеся книги, журналы, каталоги. Качество зарубежной полиграфии настолько отличалось от того, которое мы видели в наших публикациях, что это создавало определенный психологический барьер. Трудно было представить реальную разницу между работами и, что важно, разницу в качестве печати.

У Фейербаха есть мысль, что «искусство не требует признания своих произведений за действительность». С одной стороны, это очевидно и не требует доказательств. А с другой — если произведение воспринимается как факт? Довольно частое заблуждение в восприятии фотографии заключается в том, что зритель идентифицирует изображаемое и изображенное. Зритель видит картину и думает: это было, и я вижу то, что было. В какой-то степени это верно, но только в какой-то степени. Главными отличительными особенностями фотографии являются: оптическое построение перспективы и остановленность движения.

Любое искусство требует определенных усилий для его восприятия. Любопытно, что эти усилия не должны быть явными. Творчески работающий автор стремится к чему-то новому и сложному, но зритель отнюдь не всегда следует тем же путем. Более того, он склонен к консерватизму и привычным, если не стереотипам, то направлениям. Поэтому, идя по пути усложнения, автор рано или поздно теряет возможность контакта со зрителем. Это происходит именно в тот момент, когда автор нуждается в поддержке, признании, ибо, идя от простого к сложному, он радуется своим находкам, а в ответ встречает стену непонимания, ибо почитатели, привыкнув к простым, понятным вещам, думают, что дальше их будет еще больше, а автора они уже практически не интересуют. Ошибка, характерная как для зрителя, так и для автора. Ведь и автор не может оценивать себя объективно.

Наивно предполагать, что музыкальное произведение можно понять и почувствовать с первого раза. Естественное его приятие может произойти только во времени, то же и с изображением, если это действительно искусство. Я противник информативных выставок, которые у нас в моде, но не дают практически ничего, кроме снижения интереса к изображению как произведению искусства. Выставка прежде всего нужна для того, чтобы человек мог выбрать и приобрести понравившееся ему произведение.

Впервые за всю известную мне историю фотографии в столице целая группа фотографической молодежи оказалась незаинтересованной «пробиться в прессу». Результатом явились произведения, необыкновенные по чистоте, точности, непредвзятости. Свой взгляд — вот что отличает их всех. Но не просто взгляд, а анализ, свойственный человеку, чье становление прошло в годы после московской Олимпиады, явившейся венцом целого периода истории. Они оказались частью той молодежи, которая сейчас вошла в жизнь и живет рядом с нами, но я не сказал бы, что вместе с нами. Они составляют как бы вещь в себе и пытаются приспособиться к тому миру, который создается вокруг них, но пока не ими. Скоро, я думаю, уже людям предыдущих поколений придется приспосабливаться к ним. Хотелось бы надеяться, что гуманистические идеи не прошли мимо них.

Современное искусство, искусство настоящего времени и искусство прошлого, не обязательно далекого, а хотя бы 10—15-летней давности. Какая между ними связь? Особенно, если это искусство не получило известности среди широкой публики.

Говоря о произведениях прошлого, надо учитывать то, что они воспринимаются с коэффициентом ностальгического чувства. Мы видим что-то, уже невозвратное.

Западная рекламная фотография использует сейчас штампы нашей журналистики 50-х годов. Значит ли, что тогда мы их опередили на столько лет? Можно сказать, да. Поскольку у нас уже тогда произошло отчуждение произведения от зрителя. Живой человек не идентифицировал себя с изображениями в прессе. Даже рекламная фотография на западе в 50—60-х годах не была столь оторвана от действительности, она давала идеал, к которому нужно или можно стремиться, но идеал, легко реализуемый на практике. Заимствуя сейчас нашу псевдоэстетику 50-х, рекламируют не только вещи, созданные в стиле соц-арта, но и тонко прощупывают настроение потребителя — насколько он реагирует на эту эстетику. Смеется над ней или воспринимает серьезно, положительно или отрицательно.

Искусство инстинктивно ищет положительные ориентиры.

Можно ли говорить, что того, что можно считать искусством, у нас не было? Можно. Но и сейчас нет. Ведь это целая система инфраструктур. Главное — нет потребления в тех размерах и формах, которые позволяли бы говорить о функционировании искусства. Отсутствует массовое искусство и система его потребления, а как следствие — потребление элитарного искусства. Существовала и существует замкнутая группа авторов, занимающихся созданием работ друг для друга. Судьба этих работ зависит от заинтересованности в их реализации разных ведомств, связанных с культурой. Работа в этом направлении должна вестись постоянно и независимо от пристрастий. Иначе сегодняшнее фотоискусство опять останется на Западе и тогда, когда это надо, пользы нашей культуре не принесет. А спустя десятилетия нужно будет уже другое.



ФОТО **АЛЕКСАНДРА СЛЮСАРЕВА**



ФОТО **АЛЕКСАНДРА СЛЮСАРЕВА**

ФОТО **АЛЕКСАНДРА СЛЮСАРЕВА**

Под музыку жизни

Центр Восточно-Казахстанской области — город Усть-Каменогорск, Усть-Камань, как зовут его местные жители, до недавнего времени был мало заметен на карте фотографической жизни нашей страны. Хотя еще в 1968 году оператор областной телестудии Владимир Полозов организовал здесь выставку работ нескольких энтузиастов фотографии.
Рассказывает руководитель народного фотоклуба «Кристалл» Дворца культуры и техники металлургов Наталья Борзых:

— Начинали в трудных условиях. Директор требовал от фотолюбителей в первую очередь производственно-оформительской работы для Дворца, то есть хроникальной съемки проводимых здесь мероприятий. Постоянного помещения для фотолаборатории не было. Сейчас у нас есть, хотя и маленькая, клубная фотолаборатория, выставочный зал, где кроме нас занимаются начинающие гитаристы и детская хореографическая студия. Другие наши соседи — джаз-ансамбль и духовой оркестр. Они репетируют, а мы печатаем фотографии. Так под музыку и живем... При необходимости выставочный зал, где проходит обсуждение работ, становится съемочным павильоном. Во время выставок здесь дежурят наши представители, консультируют посетителей и поддерживают порядок. Последнее время мы стали привлекать для этого фотолюбителей-старшеклассников.

Прошу Н. Борзых рассказать читателям «СФ» немного о себе:

— После окончания в середине 70-х годов факультета журналистики МГУ я стала фотокорреспондентом областного телевидения. Потом работала фотокорреспондентом многотиражной газеты, заводским фотографом и по совместительству стала вести занятия в фотостудии при Дворце культуры и техники металлургов. В 1978 году мы сделали студийную фотовыставку. Она понравилась, появилась перспектива, и я полностью перешла на работу во Дворец.

Но студия — еще не фотоклуб, ибо в одном случае это — учебное заведение, а в другом — место для общения по интересам. Создание же фотоклуба я начала с того, что принесла... обыкновенный чайник. Он и помог объединить людей. Со временем на заработанные деньги купили клубный самовар и чайный сервиз, так что большинство встреч у нас заканчивается дружеским чаепитием. Постепенно для клуба приобрели лабораторное оборудование, съемочная аппаратура у каждого из нас своя, хотя друзья при случае всегда могут поделиться. Традицией стало в последнюю среду декабря устраивать новогодние вечера, конкурсы кондитерских изделий, беспроигрышную лотерею, делать общую фотографию за праздничным столом. Отмечаем новоселья и другие события в семейной жизни членов клуба, на выходные дни заказываем автобус, ездим на натуру...

В одной из таких поездок довелось принять участие автору этих строк. Особенности местного климата таковы, что в начале октября здесь устанавливается тихая, солнечная погода. Поездка в горы на Сибинские озера, натурная съемка среди осенних красок и дружеский обед запомнились как красивая сказка, прощальный портрет уходящего лета, пожелание вновь приехать сюда.

Н. Борзых продолжает:

— «Мы на панель не пойдем»,— говорят в иных фотоклубах. А что в итоге? А то, что, рассуждая о высоких материях, сидят они на одних окладах, существуют на профсоюзные деньги, на дотации предприятий, где их называют нахлебниками, которые не в состоянии оплатить даже аренду клубных помещений. И таких гоняют с места на место, из одной организации в другую. На одном энтузиазме, как показывает практика, дело продержится в лучшем случае 2—3 года.

У нас в «Кристалле» в 1987 году создали кооператив, постепенно перешли на полный хозрасчет. Шесть членов клуба теперь выполняют платные работы для населения (съемка свадеб, изготовление фотографий для семейных альбомов, подарочных виньеток выпускникам учебных заведений и т. п.). Часть вырученных средств идет на доплату руководителю клуба (у меня ставка 90 руб.), на нужды Дворца, в государственный фонд социального страхования, остальные — фотоклубу на приобретение фотоматериалов и технические расходы по организации выставок.

Как строится наша творческая работа? Помимо индивидуальных съемок на свободную тему, мы, чтобы активизировать коллективную деятельность, решили ввести систему внутриклубных блицконкурсов. Конкурсные работы обсуждают все присутствующие, а голосуют только члены фотоклуба по трехбалльной системе. Окончательное решение выносит худсовет клуба после подсчета суммы баллов. Авторы других лучших работ поощряются призами. Набравший наибольшее число баллов в течение года награждается туристической путевкой в любой город СССР в удобное для него время. Из работ блицконкурсов формируется фонд фотоклуба, откуда посылаются фотографии на всесоюзные, межклубные и другие выставки. Раньше темы блицконкурсов мы придумывали сами. Теперь решили выполнять задания конкурса «12 тем», объявляемого в «СФ». Постепенно мы накапливали выставочный материал. О «Кристалле» заговорили. Наши экспозиции стали более частыми и интересными. В их число входят выставки членов «Кристалла» у себя в Усть-Каменогорске, в других городах и клубах, а также выставки наших гостей. Мы поддерживаем контакты с фотоклубами Литвы, Одессы, Красногорска, участвуем в республиканской выставке «Казахстанское кольцо». Наряду с профессиональными фотографами оформляем фотоокно в местном ЦУМе. Город стоит на Иртыше, летом по реке плавает прогулочно-агитационный пароход, часть наших экспозиций располагается на его борту.

Не каждого человека клуб может принять. Официально мы никому не отказываем, но существует естественный отбор как по уровню фотомастерства, так и по психологической совместимости. За 11 лет через «Кристалл» прошло более ста человек, прижились примерно в отношении 1 : 10.

Говорить о каждом из членов клуба как о фотохудожнике со сложившейся творческой манерой пока что преждевременно, но познакомить с ними в общем плане я прошу одного из клубных «ветеранов», фотокорреспондента Усть-Каменогорской студии телевидения Сергея Смирнова.

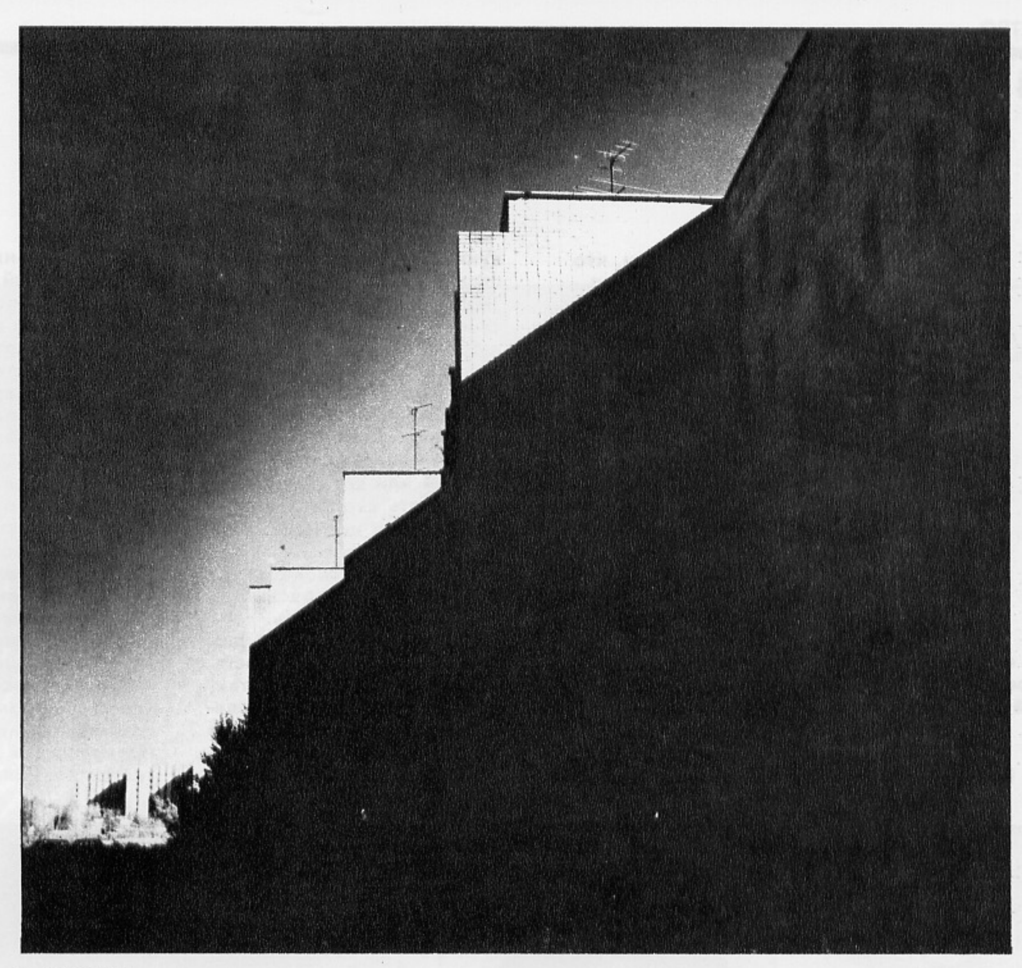
— Итак, кто же мы такие? Наталья Борзых — руководитель клуба, выпускница МГУ. Наталья Слободская — библиотекарь с высшим образованием, хорошо ориентируется в литературе, приохотила к самообразованию многих из нас. Это благодаря ей мы узнаем о новых книгах по фотографии, по искусству. Валерий Эйхлер, по профессии металлург, работает на производстве, был признан у нас «Фотографом года-88». Андрей Кутафин — фотокорреспондент многотиражной газеты «Металлург», может оперативно выполнить редакционное задание и проникновенно снимать «для души». Он ведет фотокружок при ЖЭКе, из которого членами фотоклуба стали уже три человека. Николай Долгий работает аппаратчиком на металлургическом производстве. Он опытный фотограф и общительный человек. Елена Мироненко окончила строительно-дорожный институт, сейчас работает в местном рекламном агентстве «Рица». Владимир Агеев успешно руководит детским фотоклубом при машиностроительном заводе. Владимир Зибарев снимает пока средне, но удивительно тонко умеет создать психологический настрой в коллективе. Алексей Карманов — выпускник музыкального училища, но «за квартиру» сейчас работает сварщиком. «Кристалл» для него — своего рода творческая отдушина. Лариса Гольцова живет в Алма-Ате. Приезжая в командировки, приходит к нам со своими новыми работами.

Нельзя пожаловаться на невнимание к нашему фотоклубу со стороны местной прессы. Но качество типографской печати и в областной, и в многотиражных газетах оставляет желать лучшего. В итоге многие наши труды приходят к читателям в неузнаваемом виде. Поэтому публикация снимков на страницах «СФ» для нас — большое событие.

В МАРИНЬО
наш спец. корр.

С. СМИРНОВ
ОСЕННЯЯ СКАМЕЙКА

Н. БОРЗЫХ
«СТОЛПОТВОРЕНИЕ»



С. СМИРНОВ
ИЗ ЦИКЛА «ПОЛДЕНЬ»

Н. БОРЗЫХ
«АРБАТСКИЙ РОМАНС»

Николай Кулебякин **Закономерные условности**

«Ассоциация — связь между отдельными представлениями, при которой одно из этих представлений вызывает другое».

(Из словаря)

Человек так устроен, что ему надо все объяснить. Ему нужно сориентироваться в потоке впечатлений и превратить их в некую структуру, доступную его восприятию.

Здесь публикуется часть лекции, которая была прочитана в «Свободной фотографической академии», образованной при Московском заочном университете искусств. Лекция называлась «Ассоциативная фотография».

Я показывал слайды, но не итоговые свои вещи, а фотографические упражнения на тему «Комната». Это были самые обычные предметы — в одиночестве, в соседстве. Они живут рядом, перемещаются, сосуществуют во времени и пространстве.

Лекция была построена как своеобразный театр, где любой зритель мог выбрать себе героя, главного или неглавного. Театр, как шар, на поверхности которого любая пылинка значима, как имеющая свой номер — первый или сотый.

Объяснять свои фотографии — дело неблагодарное, но то, о чем я скажу, — не параллельный словесный ряд, а попытка пояснить, чем же я занимаюсь.

В фотографии, как и в любом виде творчества, есть свои кланы, товарищества. Старые словари определяют понятие «авангард» как нечто противостоящее «вечным ценностям». Не думаю. Для меня Бах, Гоголь — вечный авангард. Тайна... Это, пожалуй, для меня главное в фотографии. Вот человек смотрит на поверхность стекла, перед ним, через него. Но сумма этих трех впечатлений может обнаружить совсем другое состояние. То, чего не бывает, но то, что хорошо знакомо.

Можно представить себе каплю, как море, но для фотографа важно увидеть это превращение как бы наяву. Исходя из того, что малое заключено в большом, а большое — в малом, легко представить себе такие трансформации вполне естественными. И это не превращение даже, а другие состояния тех же пред-

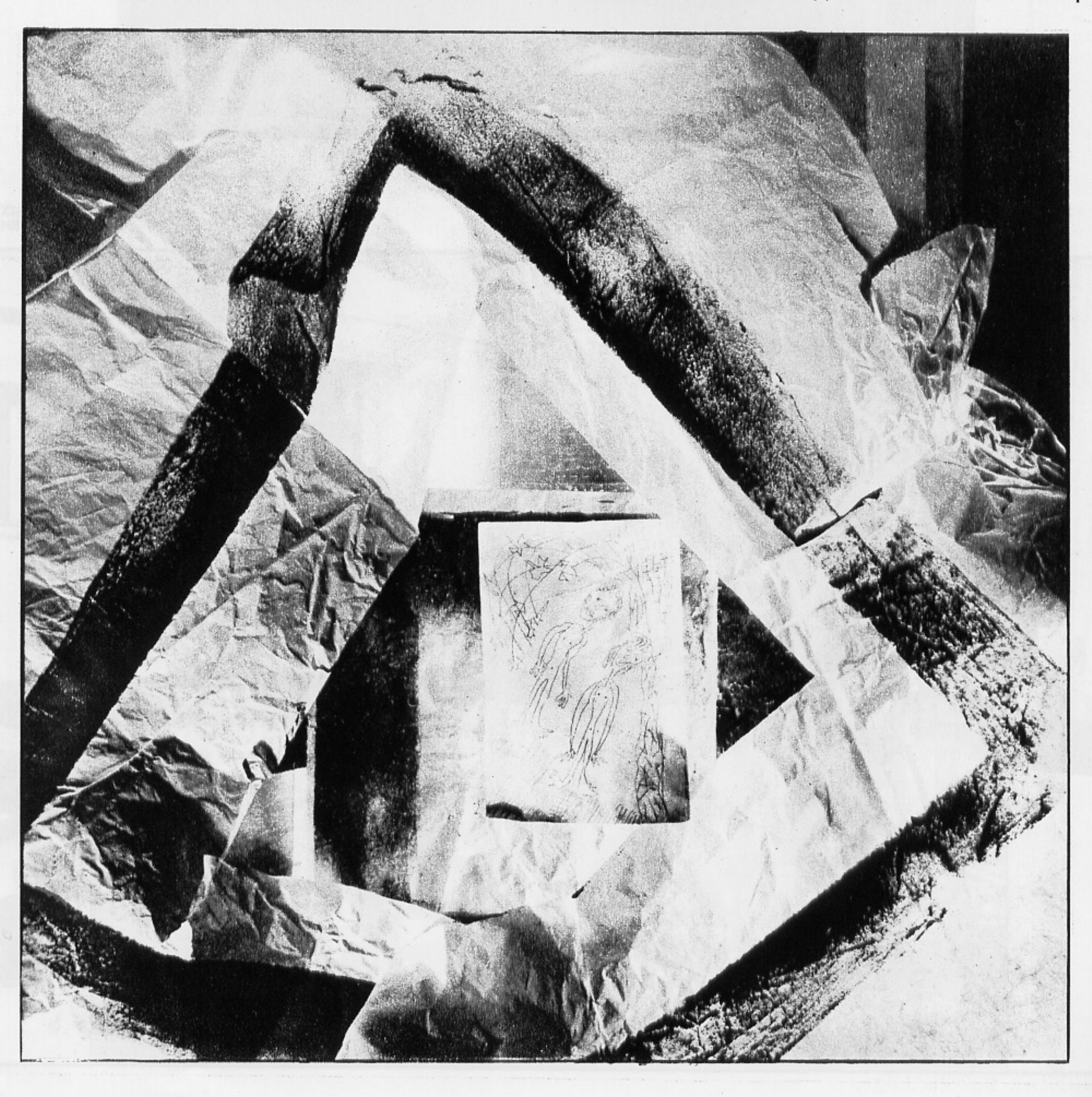




ФОТО НИКОЛАЯ КУЛЕБЯКИНА

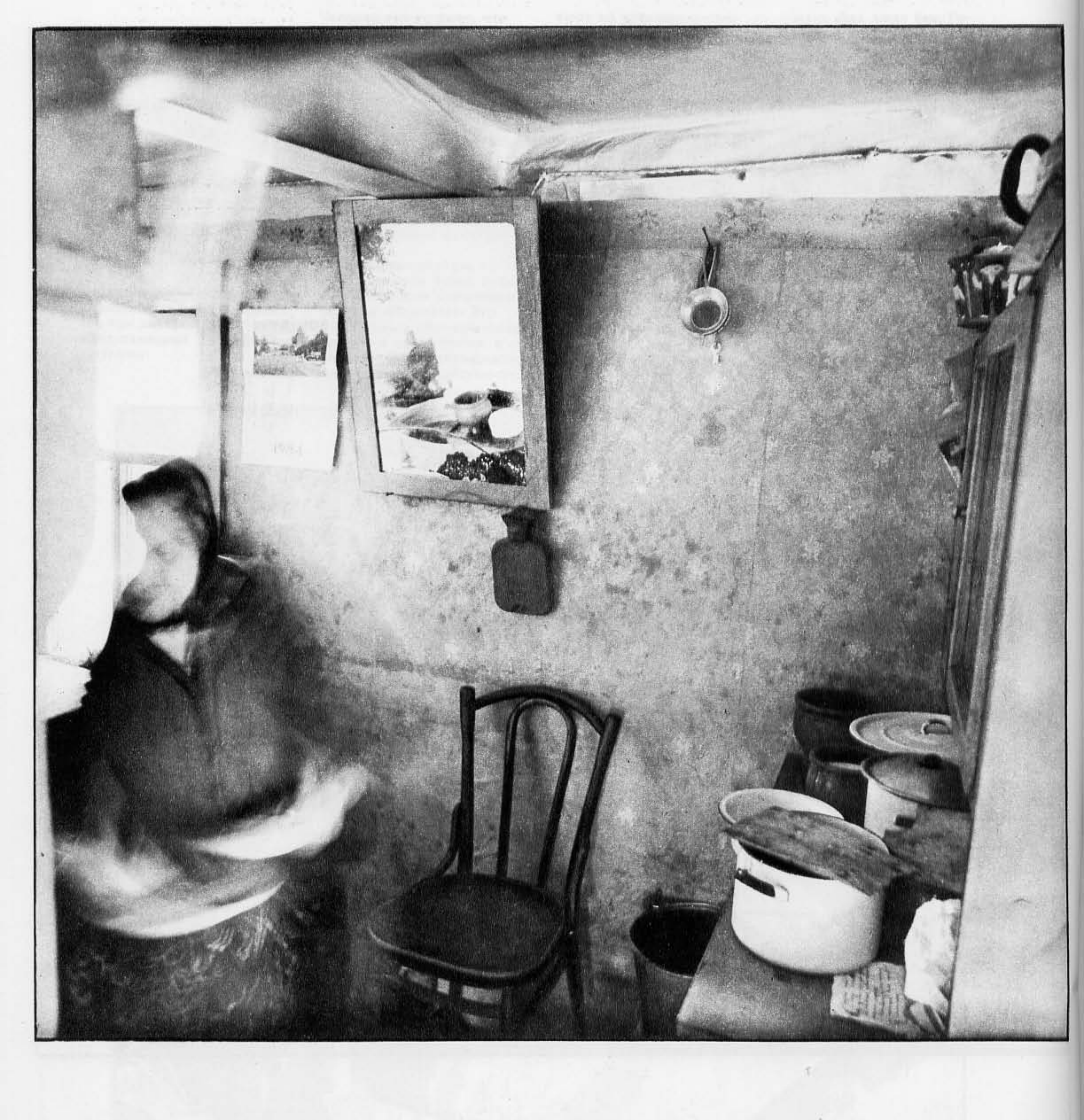
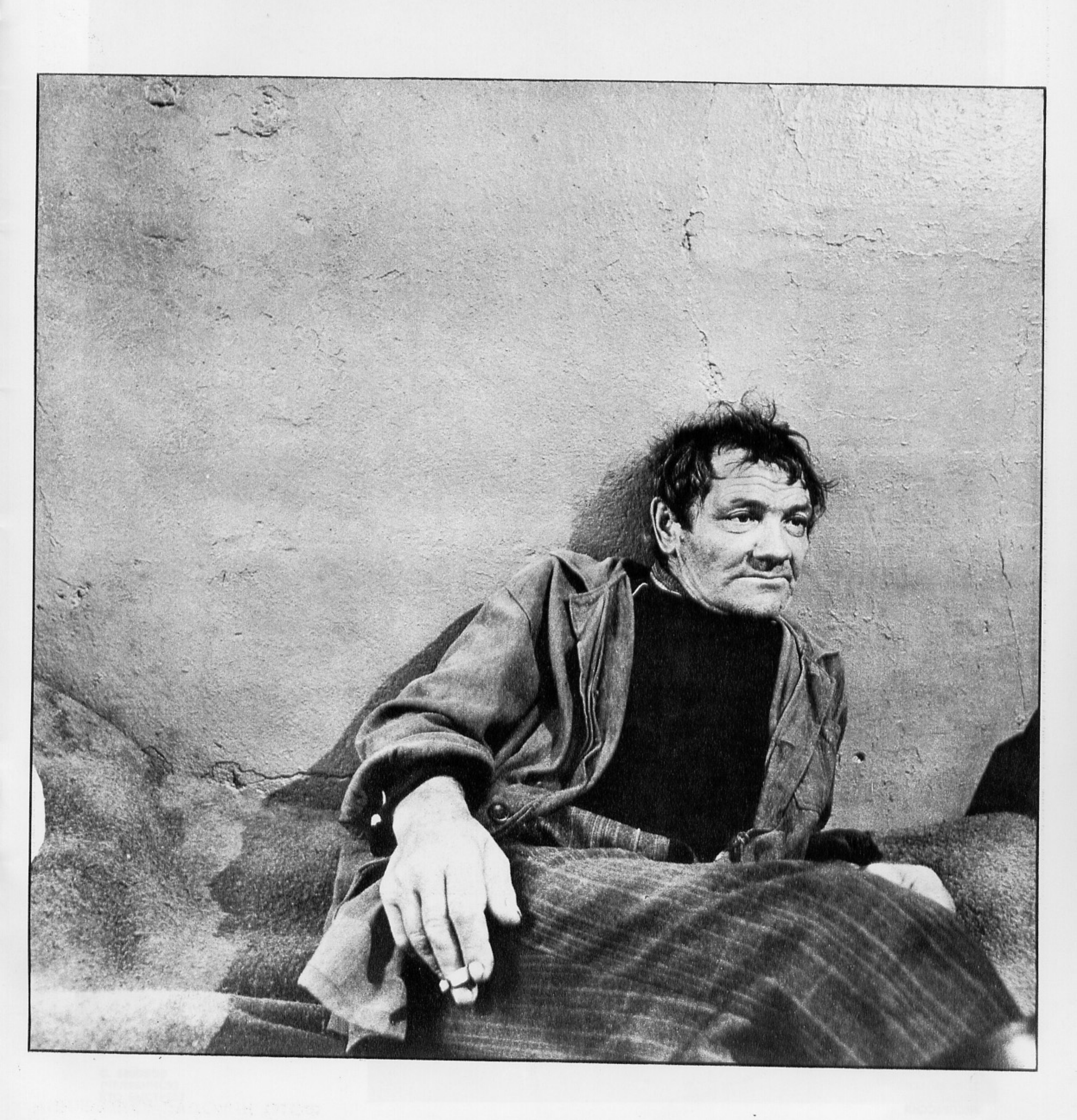


ФОТО **НИКОЛАЯ КУЛЕБЯКИНА**

метов. Суммы различных впечатлений создают образ пространства очень непостоянного и изменчивого. Превращения взаимодействуют и отторгаются, и все вместе это и есть действие. Внутри самого действия существует проблема нелогичных элементов, которые часто выводят изображение на качественно новый уровень. Необходимо только увидеть связь всех элементов в контексте изобразительного ряда. Иногда, на первый взгляд, он кажется слишком сложным, но, снимая первый слой образа, обнаруживаешь второй, затем третий... Это движение по спирали вверх. Оно сродни последовательному открыванию множества дверей, когда уже не помнится, что было за первой, но ощущение от действия остается. Оно преображается во времени, взаимодействует с окружением, но суть его остается неизменной. Ее-то я и определяю как устойчивое ощущение личности.

Если согласиться с тем, что художник создает чувственную, утонченную подвижность, сам процесс создания представляется как некое тайное действие с множеством перетеканий из одного состояния в другое.

Иногда кажется, что полученный результат совсем не тот, что ожидался. Но если подумать о том, что непредсказуемость результата — основополагающий элемент творческого процесса, то недостатки превращаются в достоинства. Необходимо только соотносить процесс творчества с личными ощущениями и следовать им. Устойчивое ощущение гарантирует появление изображений, обладающих вполне определенным воздействием на зрителя.



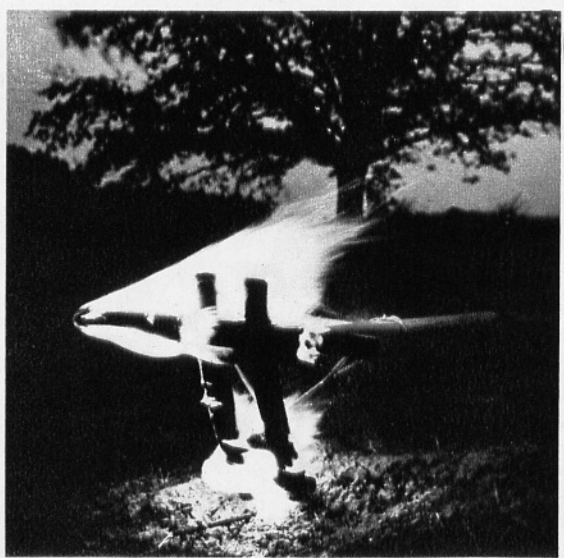
«Ветер»



Э. ФРЕЙМАНЕ
(РИГА)
ЭКСПРЕССИЯ

Мы думали, что тема конкурса — проще не придумаешь. Ан, нет. Ветер оказался крепким орешком. Еще раз стала очевидной простая истина: чем проще задание, тем сложнее его выполнение. Развевающиеся волосы — самый популярный мотив конкурса. «Сколько можно!» — говорили мы, вскрывая конверты.
И все-таки с миру по нитке, кое-что оказалось интересным, нестандартным. Таков, на наш взгляд, и премированный кадр Э. Фреймане «Экспрессия», где ветер — не природная, но человеческая стихия.









А. СТЕПАНОВ
(КИЕВ)
«ДЕРЕВА ВЫ МОИ, ДЕРЕВА...»

Р. АУЗИНЬШ
(РИГА)
ОГНЕННЫЙ ВЕТЕР

Е. ЕПАНЧИНЦЕВ
(ЧИТА)
В ПЕРЕХОДЕ

С. БРЮХОВ
(ЧЕЛЯБИНСК)
КТО БЫСТРЕЕ?

ФОТОЮНИОР





ЧТО УМЕЕМ

Краски Донецка

Шахтерская столица удивила сразу: еще на вокзале — розы в руках встречающих, розы на клумбах, газонах, кустах. Потом, когда «рафик» повез нас в гостиницу, мы вертели головами во все стороны, силясь понять, почему у Донецка не прокопченный облик промышленного центра, а яркий зеленый наряд города-сада, расцвеченный розами всех цветов, почему за улицами-аллеями из акаций, ясеней, пирамидальных тополей, американских кленов не видно угольных терриконов. Наши встречающие объяснили, что уже много лет роза — эмблема Донецка наряду с шахтерскими символами, а кустов царицы цветов здесь столько, сколько жителей, то есть больше миллиона, что за ландшафтную архитектуру город удостоен международной премии ЮНЕСКО...

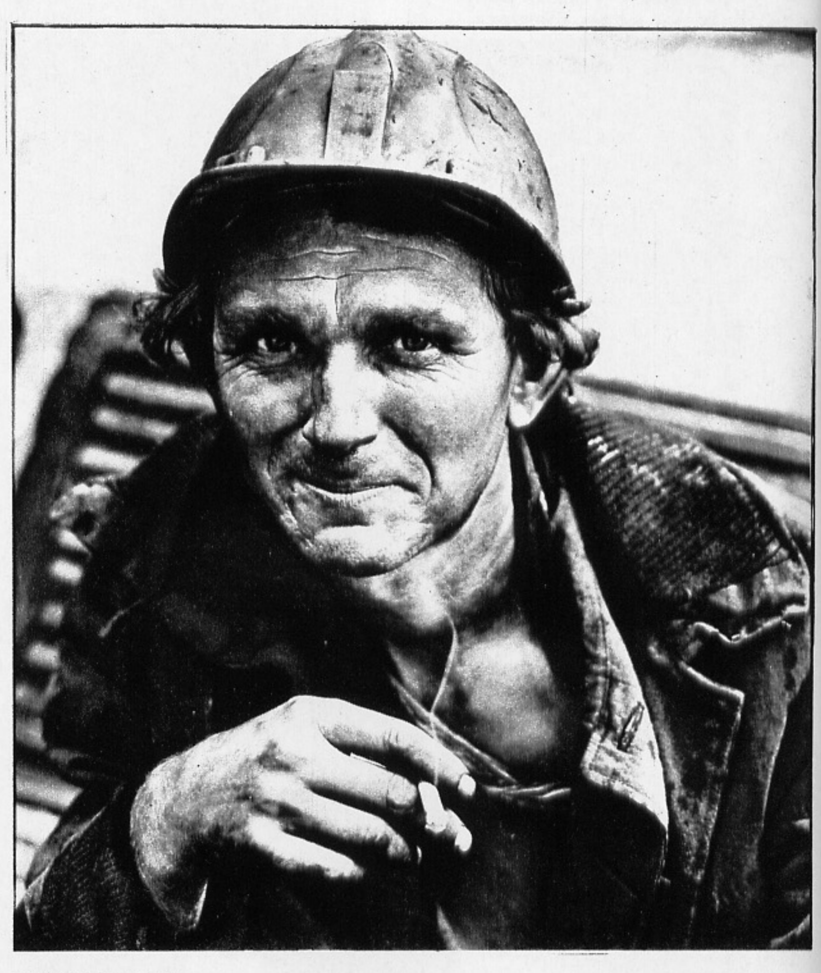
Еще больше открытий ждало впереди и нас, членов жюри, и всех участников Всесоюзного фестиваля детских фотостудий «Донецк-90», а сюда приехали фотоюниоры из восемнадцати городов и сел России, Украины, Белоруссии, Молдавии, Узбекистана, Литвы, Казахстана, Карелии, Якутии, Алтайского края, Саян, из шахтерских центров Кемерово и Новокузнецка.

Жюри предстояло определить лауреатов фестиваля по двум конкурсам — всесоюзной фотовыставке «Мир — это...», работы на которую были присланы заранее и уже ждали нас в выставочном зале художественного музея,— и блицконкурсу слайдов «Донецк глазами юных».

В задачу участников фестиваля входило — и мир посмотреть: побывать на творческих встречах с фотохудожником Е. Ниязовым, с членами Фотографической ассоциации СССР С. Пожарской и А. Агафоновым, на фотовыставках: всесоюзной — «Мир — это...» и персональной — 15-летней Ольги Губенко из Ташкента, на просмотре видеопрограммы, рассказывающей об известных фотомастерах Украины; и себя показать: получив от оргкомитета пленки «Орвохром», в трехдневный срок отснять их, сдать для проявки, затем отобрать наиболее интересные и представить жюри...

Расскажу обо всем по порядку. Триста работ из двух тысяч, присланных из 70 городов страны для экспозиции «Мир — это...», составили эмоциональный фотодневник, где оказались рядом снимки из болевых точек наших дней, отразившие скорбь Грузии (серии «Наше горе» и «Грузия» Серго Экизашвили, Юрия Перезунова, Эки Агашвили из Тбилиси) и решимость литовцев (серия «Движение «Саюдис» каунасца Ионаса Стаквилявичюса), голос стачечных шахтерских комитетов (серия «Мир для меня» — фотоколлажи из газетных полос и репортажных, снятых на улицах кадров Ольги Куцерубовой и Володи Кулика из Донецка). Здесь соседствовали разные миры — благополучный, веселый, как, например, «Прогулка на теплоходе» Миши Камынина из Красногорска, и — отнюдь нет, как серия о детприемнике москвича Сергея Дандуряна или снимок «Безысходность» Анатолия Сазонова из Бийска. В этот фотодневник попали и лирический Арбат москвича Максима Граника, и темпераментный праздник «Навруз» ташкентца Володи Крестовоздвиженского, и «—50°С» Михаила Павлова из Якутии, и жаркий «Июль» тираспольчанина Виталия Чалака, и много других хороших снимков наших фотоюниоров.

По условиям конкурса его лауреаты определялись по двум темам: «Мир для меня и для всех», «Портрет сверстника». Победителем первой темы стал Сергей Дандурян из Московского городского Дворца пионеров и школьников (ему же достался на выставке и приз зрительских симпатий), второй — Сергей Мо-



СЕРГЕЙ ДАНДУРЯН
ПОРТРЕТ ШАХТЕРА



А. АГАФОНОВ
НА ОТКРЫТИИ ВЫСТАВКИ

СЕРГЕЙ ДАНДУРЯН
РАКУРС

СЕРГЕЙ ДАНДУРЯН
ПЕРЕЖДЕМ ДОЖДИК

ВЛАДИМИР КУЛИК, ОЛЬГА КУЦЕРУБОВА
НА БУЛЬВАРЕ ПУШКИНА



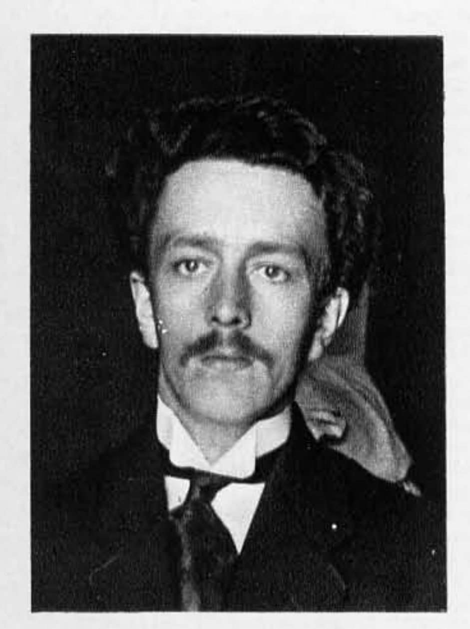




розов из ленинградской фотостудии «Зеркальце». Помимо призов эти ребята так же, как и победитель конкурса слайдов, завоевали право на поездку в США по программе организации «Дети — творцы XXI века».
Звание лауреатов фестиваля по выставке «Мир — это...» получили десять фотостудий (из Тирасполя, Неринги, Кемерово, Железногорска, Ялты, Донецка, Москвы, Красногорска, Бийска, Кохтла-Ярве). За удачный дебют награждены трое молодых руководителей фотоколлективов — Г. В. Черникова (Москва), С. И. Федоренко (Донецк), С. М. Елясов (Бийск). Самая юная участница фотоконкурса — трехлетняя Настя Федоренко из Донецка, которая за свою фотовыставку «Вместе с папой», очень похоже, попадет в книгу рекордов Гиннесса, получила в подарок игрушки, а лауреаты постарше — кинопроекторы, фотоувеличители, глянцеватели, кофры, книги по фотографии.
Многих награжденных авторов выставки не было в зале, свой приз и яркую афишу они получат по почте, и пусть поверят нам на слово, благодаря их работам «читать» фотодневник «Мир — это...» очень интересно. Для тех же, кто побывал в Донецке в те жаркие июньские дни, подарком стал и сам город, и его люди, а для многих ребят, которые впервые снимали на цвет,— и конкурс слайдов. Как сказал могилевский юниор Дима Листопад: «Я впервые увидел в объектив, что трава — зеленая!»
Для съемки и встреч с дончанами ребятам предложили на выбор шахту имени газеты «Социалистический Донбасс», областной диагностический медицинский центр, планетарий, металлургический завод имени Ленина, детскую железную дорогу, фабрику игрушек, городок сказочных фигур, ботанический сад, конно-спортивную школу и — весь Донецк в День города.
К чести организаторов фестиваля и главного из них — областного Дворца пионеров и школьников имени Артема вся намеченная программа была выполнена в полном объеме. К чести мэра и многих энтузиастов-дончан 17 июня стало настоящим праздником. На всех площадях и улицах шахтерской столицы на импровизированных площадках шли концерты; на стадионах — спортивные состязания; во Дворце молодежи — фестиваль бального танца и чемпионат по исполнению «Ламбады», в котором мог принять участие каждый зритель. На бульваре Пушкина проходила выставка-аукцион работ взрослых и юных самодеятельных художников, в парке имени Ленинского комсомола — конкурс «Донецкие факты и курьезы для Гиннеса». У здания Театра оперы и балета — выступления рок-групп А поздно вечером над городом вспыхнули огни праздничного фейерверка... Все краски Донецка, поюжному нарядного даже в будни и еще более принарядившегося в праздник, остались на слайдах участников блицконкурса, которых в эти дни можно было встретить в городе повсюду, что, кстати, не осталось незамеченным и, по словам дончан, внесло свою звонкую нотку в мелодию праздника. Лучшие из работ войдут в книгу, задуманную как фоторассказ юниоров о городе.
Главный приз за слайд-конкурс неожиданно для себя (первый раз снимал на цвет) получил Тимур Лабас из ялтинской студии «Огонек» — его лирический диптих «Трамвай» жюри посчитало «самым-самым». Второе место досталось Роману Гавришу из Волгодонска, третье — Сергею Сметюку из Ялты. Студии, представившие самые интересные слайд-коллекции, тоже получили звание лауреатов («Фотон» из Павлодара, «Начало» из Орехово-Зуева, студия из Волгодонска). Аплодисментов в зале (а награждение перемежалось показом слайдов) удостоилась и коллекция фотостудии «Мюрю» якутского села Борогонцы (ей вручен специальный приз Фотографической ассоциации СССР), и практически все из ста диапозитивов, отобранных для будущего фотоальбома.
Закончить эти заметки мне хочется словами руководителя могилевской фотостудии «Восход» Василя Титова, обращенными к организаторам фестиваля: «Спасибо за то, что помогли ребятам увидеть жизнь в цвете!» А проиллюстрировать — своеобразным фоторепортажем, среди авторов которого юниоры — москвич С. Дандурян, дончане О. Куцерубова и В. Кулик, а также член жюри А. Агафонов.

Г. ЕРГАЕВА,
председатель жюри фестиваля «Донецк-90»

Владимир Караваев **Тайна старинного секретера**



М. ТЕРЕНТЬЕВ

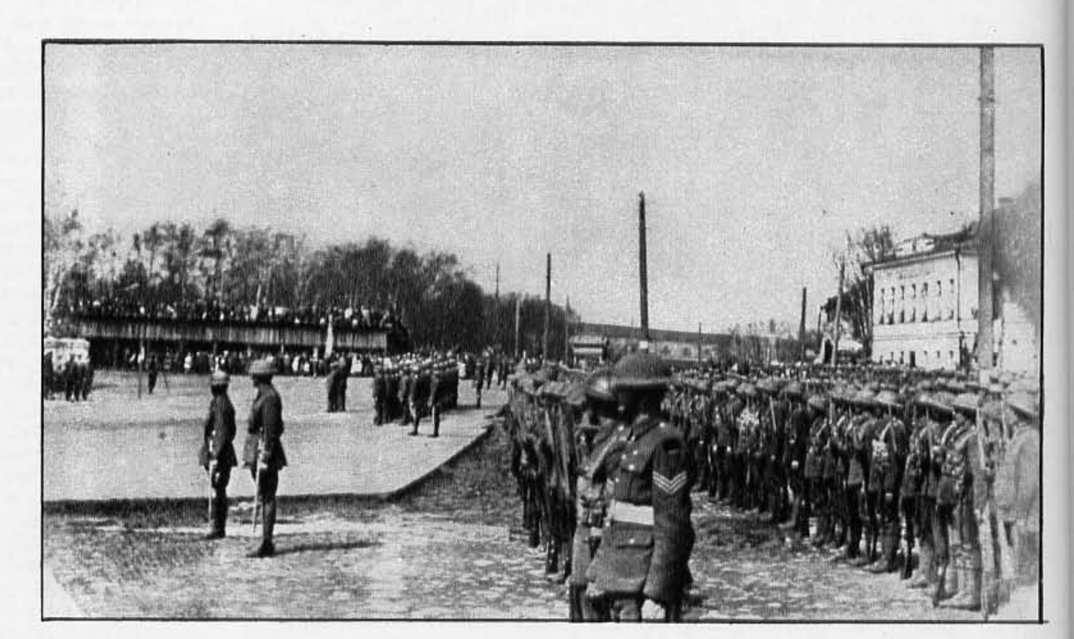




ФОТО МИХАИЛА ТЕРЕНТЬЕВА



От пузатого, старинной работы секретера исходил стойкий, въедливый запах. Раскрытое настежь окно давало лишь иллюзию свежести. Не верилось, что рядом благоухали утопавшие в зелени таганрогские улицы, плескалось ласковое море.

Отпуск становился мукой. Набравшись смелости, постоялец обратился к хозяину: терплю неудобства, разрешите почистить комодик...

И вот он уже энергично двигает ящичками. Чего только в них не оказалось: пакеты с засушенными травами, пузырьки из-под лекарств, банки из-под химических реактивов, пачки заплесневелой фотобумаги, стеклянные негативы... Все предметы обволакивал слой вязкой, липкой пыли. Работая двумя руками, квартирант быстро наполнял ведро слежавшимся хламом. Но, когда очередь дошла до пластинок, его пыл погас: он бережно брал спекшиеся стекла, стараясь разглядеть их на просвет. Постоялец, к счастью, был давним и страстным фотолюбителем. Он сразу понял, что перед ним редкие изображения — на негативах какие-то корабли, городские виды, храмы, маршируют военные, движутся демонстранты...

Курортник снова побежал к хозяину: теперь просил дозволения промыть стекла. Дело кончилось тем, что негативы он получил в подарок. Так стало известно

ПАРАД АНТАНТОВСКИХ ВОЙСК В АРХАНГЕЛЬСКЕ

ПАНОРАМА РЕЙДА С АНТАНТОВСКИМИ ВОЕННЫМИ СУДАМИ

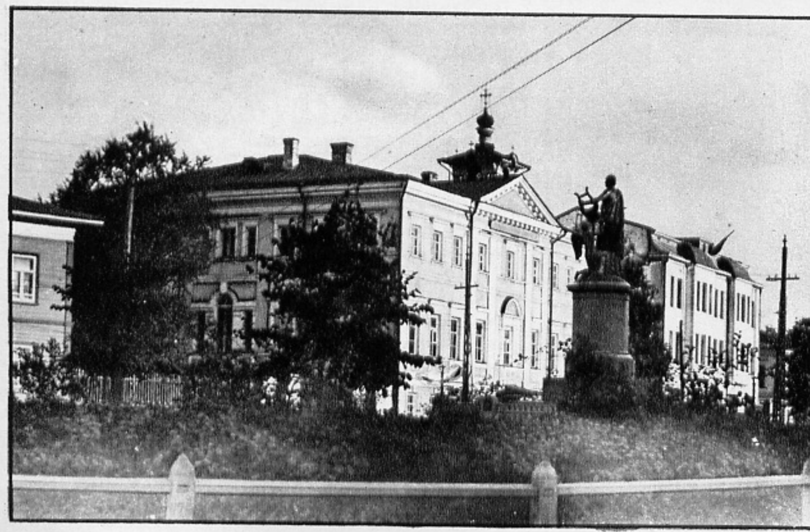
МОРЯКИ ЛИНЕЙНОГО КОРАБЛЯ «ЧЕСМА»

ДЕРЕВЯННАЯ МОСТОВАЯ В ЦЕНТРЕ ГОРОДА

ЛОМОНОСОВСКАЯ ГИМНАЗИЯ И ПАМЯТНИК М. ЛОМОНОСОВУ

ДОМ КУПЦА БЕЛЯВСКОГО (НЕ СОХРАНИЛСЯ)







имя Михаила Дмитриевича Терентьева — бухгалтера по профессии, члена Архангельского фотографического общества, участника и призера многочисленных фотографических конкурсов начала века.

Терентьев прожил в Архангельске долгую жизнь, в Таганрог приехал после гражданской войны. Здесь и умер в доме родственника.

Самое время представить автора фотонаходки. Это Борис Ильич Зайцев — кандидат технических наук, бывший доцент Московского института нефтехимической и газовой промышленности имени И. М. Губкина, ныне пенсионер. О нем рассказывал журнал в 1989 году, в № 6.

Зайцев более двух лет приводил «стекляшки» в порядок. Кропотливый труд увенчался успехом — отмытые, реставрированные негативы обрели новую жизнь.

...Вышло так, что душным июльским днем 1989 года я ступил на землю именитого порта на Северной Двине. В чемодане у меня лежало около ста фотоотпечатков, ни один из которых никогда еще не публиковался. Легко догадаться, что вручил их мне Борис Ильич Зайцев.

Я решил хотя бы вчерне сличить те изображения Архангельска с существующей, а лучше сказать, с сохранившейся до наших дней действительностью. Что есть отснятого в начале века в натуре и чего нет? Замысел, как казалось мне, был прост. Объеду и обойду весь нынешний город и буду сверять увиденное с каждой фотографией. Так, глядишь, снимки приобретут конкретный адрес и соответствующую аннотацию. Временем для этого я располагал. Дореволюционная съемка настраивала на исторический поиск.

Начал с Дворца моряков. Мне повезло: на втором этаже во всю длину застекленного фасада здания (метров шестьдесят будет) макет: по-над берегом плавно текущей Северной Двины вытянулся тот город, который мне нужен... Буйство разнокрасочных и разностилевых строений. Очарование настолько велико, что начисто забываешь: перед тобой лишь мастерское подобие прошлого. И для того чтобы побыстрее вжиться в увиденное, представить себе весь этот градостроительный размах, я силюсь отыскать исходную точку Архангельска... Вот она! Становлюсь напротив нее, где-то посередке город...

Тасую колоду снимков.

И нет-нет, да приходит мой козырь. Вот пишу на обороте фотографии — Свято-троицкий кафедральный собор. На другой — Рождественская церковь. И пошли скорбной чередой все бывшие: Успенская церковь, дом купца Белявского, Воскресенская церковь, дом губернатора...

А чуть позже я в гостях у творца изумительного макета — Зосимы Петровича Калашникова. Пенсионер-энергетик (ему 76 лет) по праву считается одним из авторитетнейших знатоков дореволюционного Архангельска.

— Что ж, показывайте — какой у вас «есть» Архангельск! — И Калашников выбрасывает правую руку в сторону большого письменного стола.

Я приступаю к раскладке фотографического пасьянса, стараюсь плотнее сдвинуть снимки, чтобы побольше легло на стол... А Зосима Петрович все ближе подвигается к столу, все ниже нагибается над снимками... Потом снимает с полки толстенный альбом, шелестит страницами...

— Невероятно! — Глаза его бегают от стола к странице. Следует длительное молчание... Потом вопрос: — Где вы раздобыли это сокровище? Кто автор? Такого я еще не видел!..

— Пока я вынужден сохранить фамилию фотографа в тайне,— говорю я ему,— кое-какие факты нуждаются в дополнительной проверке. Но то, что обнаружен фотограф неведомый, прекрасно знакомящий нас с дореволюционным Архангельском,— это точно. Спасибо, Зосима Петрович, за экспертизу!

— Очень рекомендую побывать на юбилейной выставке,— говорит Калашников и протягивает номер газеты «Правда Севера» с собственноручными карандашными пометками.

Выставка «Архангельск на старой фотографии» посвящалась 150-летию светописи. На ней были представлены работы мастеров второй половины XIX — начала XX веков. Архангельские фотографы Я. И. Лейцингер, А. А. Поплавский, А. А. Быков, И. Г. Минейко и другие создали убедительный, живой, человечный портрет города: тут и оживленная набережная в навигацию, и тихие улочки деревянного Архангельска, и выразительные портреты его обитателей. Убедившись, что я ознакомился с пометками, Зосима Петрович добавляет:

— Яков Иванович Лейцингер, к вашему сведению, был архангельским головой, председателем горсовета по-нашему, и, как видите, это нисколько не мешало

ему стать классным фотографом: снимал город, пейзажи, жанровые сценки, был самым известным фотографом Архангельска... Потом, уже в Москве, я жалел, что не назвал Калашникову фамилию Терентьева: хотелось на какое-то время сохранить неожиданность находки, да и не было еще у меня под рукой дипломов Архангельского фотографического общества, которыми отмечали Михаила Дмитриевича... Фамилия Терентьева могла быть известна Калашникову. Но сам того не ведая, Зосима Петрович дал мне ключ к раскрытию главной загадки находившихся в моих руках снимков, тех, что сделаны с колокольни бывшего Святотроицкого кафедрального собора.

Цель, которую поставил перед собою Терентьев, вполне определенная — запечатлеть документально исторический факт. А именно: приход английских, американских и французских военных кораблей в Архангельский порт в августе 1918 года. Но как это мог осуществить бухгалтер из пароходства Ширикова? Город в руках белогвардейцев и интервентов. Объявлено военное положение. Существует комендантский час. И вдруг — фотограф-любитель с тяжелейшей аппаратурой взбирается средь бела дня на обзорную площадку колокольни! Любой патруль запретил бы эту самодеятельность. Но съемка удалась. И перед нашим взором — панорама рейда с антантовскими военными судами. А вот они и совсем рядом — снимки уже сделаны с берега. Да и все другое, что удалось снять Терентьеву, делалось, не таясь. Возникает догадка: Михаил Дмитриевич был хорошо знаком уже упомянутому архангельскому голове Якову Ивановичу Лейцингеру — оба они состояли в Архангельском фотографическом обществе, а раз так, то Лейцингеру ничего не стоило выправить, например, своему коллеге разрешительную бумагу на съемку военного парада союзнических войск или на что-нибудь еще. Да и по делам пароходства Терентьеву часто приходилось быть на двинском берегу. Как бы там ни было, до нас дошли, пусть и в малом количестве, фотографии еще одного мастера, поработавшего во славу города, который с давних пор изумлял иностранцев отличным качеством рубки стен и боевых башен. А уж когда Архангельск обрел каменное убранство, стал вообще неповторимым. О чем и свидетельствуют снимки М. Терентьева.

ПЕТРОВСКИЙ МЕМОРИАЛ (СОХРАНИЛСЯ ЛИШЬ ПАМЯТНИК ПЕТРУ I)

УСПЕНСКАЯ ЦЕРКОВЬ (НЕ СОХРАНИЛАСЬ)



ФОТО **МИХАИЛА ТЕРЕНТЬЕВА**

Всерьез о фотокниге

Окончание. Начало см. на стр. 13

издательства с книгами издательства «Планета»?

— Это можно сделать только по книгам, относящимся к фотографии. Мне кажется, что у нас гораздо меньше «заданности», и поэтому наш «книжный ассортимент» несравненно разнообразнее.

— Давайте отойдем от дел издательских и поговорим немного о фотографии как таковой. У нас иногда можно услышать мнение, что фотография начинает изживать себя, что она повторяется и поэтому становится неинтересной. Вы согласны с этим?

— У меня совершенно иное мнение. Оно, видимо, сложилось в результате высококвалифицированной работы моих коллег. К тому же в последнее время мы стали привлекать к сотрудничеству выдающихся фотографов всего мира...

Я считаю, что фотография продолжает развиваться дальше.

— Знакомство с многочисленными иллюстрированными изданиями, представленными на книжных выставках, создает впечатление, что во всем мире ценят главным образом «красивые картинки». Фотография, требующая размышлений, сопереживания,— сейчас не в чести...

Я ошибаюсь?

— Скорее всего, нет... Думаю, что ваши слова не относятся к нашим книгам. Мы воспроизводим очень много, как вы выражаетесь, «серьезных фотографий». Это сознательная политика нашего издательства. В его планах прекрасно уживаются и книги с «красивыми картинками», и монографии о выдающихся мастерах «серьезной фотографии».

Если говорить о психологии в фотографии, то мне кажется, что западный подход к съемке человека во многих случаях более абстрактен, чем ваш... Вообще, я думаю, что все ваше искусство в целом более реалистично, чем наше.

Все же вы не должны об этом спрашивать меня. Я не специалист в этой области...

— Но вы многие годы окружены прекрасными книгами, изданию которых к тому же и способствуете. Не могут же они не оказывать на вас никакого влияния...

— Спасибо за комплимент.

— Последний вопрос, связанный с «красивыми картинками». Ваше отношение к цветной и черно-белой фотографии?

— Оно зависит от темы снимка, личности и таланта фотографа. Сопоставив все это, я и делаю свой выбор.

— Не падает ли с развитием телевидения интерес к фотографическим изданиям?

— Нет. Такие книги по-прежнему пользуются спросом. Они составляют большую часть нашей издательской программы.

В последнее время спрос на них резко повысился.

В принципе ситуация с книгообменом должна быть гораздо лучше, продажа книг обеими сторонами — возрасти. Мы думаем, что со временем все изменится в хорошую сторону.

— А мы с вами доживем до этого?

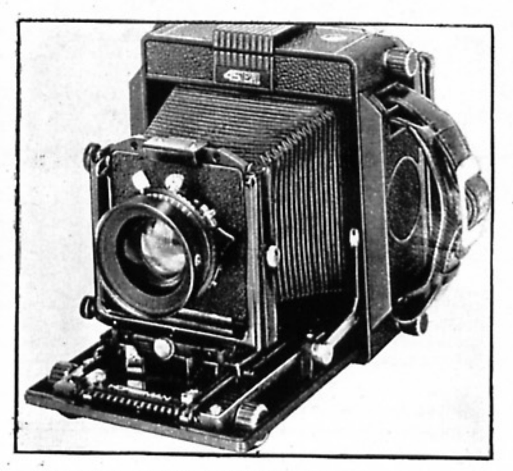
— Будущее выглядит очень сложным. Многое изменится, но, наверное, никто не знает, что будет. Давайте вместе надеяться на лучшее...

Телекинорадиотехника-90





«Кэнон EOS-1». 35-мм SLR-камера. Затвор фокальный электронно-управляемый с вертикальным движением металлических шторок. Два режима AF, возможность ручной наводки на резкость. Площадь поля видоискателя — 100%. Выдержки от 1/8000 до 30 с (через 1/3 ступени), «В». Синхронизация ИФО до 1/250 с. Режимы управления экспонированием: «интеллигентная программа», приоритеты выдержки, диафрагмы и глубины резкости, ручное управление, программы авто TTL-ИФО. Четыре режима измерения ЭУ.



«Хорсман 45 FA» (4×5″) — универсальная камера для фотографов-художников высшего класса со встроенной поворотной системой, позволяет быстро менять горизонтальный формат кадра на вертикальный. Большой набор объективов с центральным затвором и выдержками от 1 до 1/500 с, «В» и «Х»-синхронизацией. Фокусирование по матовому экрану и шкале расстояний. Имеются все необходимые подвижки и повороты объективодержателя и кассетной части. Габариты: 173×164×97 мм.



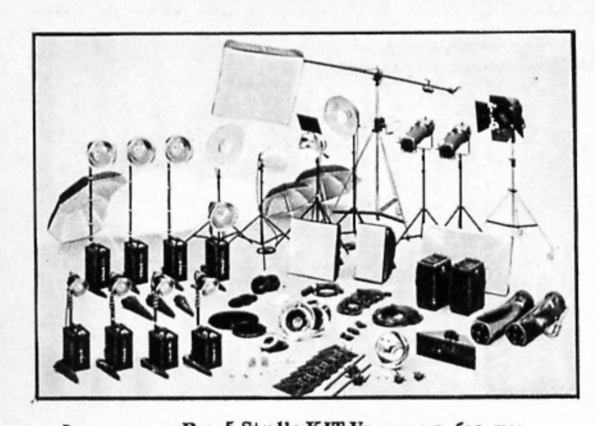
«Пентакс зум 90». Полностью автоматическая 35-мм камера с ОПФ объективом (3,5/38÷7,5/90) и автовспышкой. Управление многофункциональным процессором. Выдержки электронного программируемого затвора в автоматическом режиме — от 1/250 до 1/5 с; в ручном режиме — от 1 до 60 с, в интервальном режиме — от 10 с до 60 мин. Широкий диапазон экспозиционного контроля во всех режимах.

Специализированные выставки с таким названием, как правило, привлекают внимание многочисленных зарубежных фотофирм. Но в этом году среди 200 фирм — участников четвертой международной выставки «Телекинорадиотехника» стенды с фототехникой заняли скромное место: отсутствовали изделия отечественной фотопромышленности, известных фирм «Никон», «Олимпус», «Синар», «Ролляй», «Пентакон», торговой фирмы «Овескон» и других. В предверии «Фотокина-90» фирмы показали свою традиционную программу и разработки последних двух лет. Многие из них представили на своих стендах и фототехнику других фирм: «Джобо» — проявочные приборы «Тэкнолаб» (Италия), а «Хоуп» — осветительное оборудование «Балкар» (Франция), широкоформатные камеры «Фейтиф» и лабораторное оборудование «Фотоба интернейшнл» (Италия). Торговая фирма «Вако-Коёки», организовавшая в рамках проведения выставки семинар, ознакомила с широким ассортиментом японской техники.

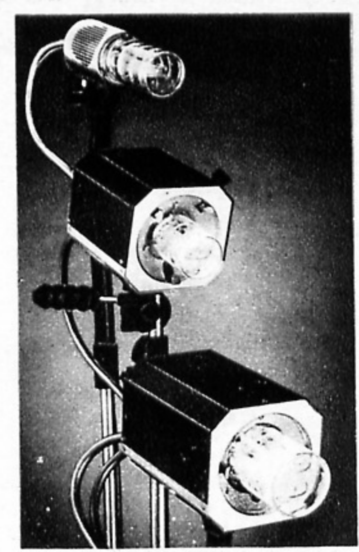
Фотоаппаратура. Общая тенденция — полная компьютеризация 35-мм камер, способность автоматически отрабатывать экспонометрические параметры и анализировать снимаемый сюжет, уменьшение габаритов, увеличение надежности работы фотографа в неблагоприятных условиях и привлекательный дизайн. Новые решения также коснулись и массовых камер-«мыльниц». Одно из ведущих мест в производстве камер для массового потребителя занимает японская фирма «Асахи оптикал». Серию камер этой фирмы — «Пентакс зум 60», «зум 70Х» и «зум 90» — объединяет высокая степень автоматизации, инфракрасная автофокусировка, «DX»-кодирование, электронный затвор, автоматические — режимы отработки экспозиционных условий, протяжка и перемотка пленки, встроенная вспышка. Объективы с переменным фокусным расстоянием (f′=38÷60, 35÷70 и 38÷90 мм) имеют «макро»-диапазон для съемки с близких расстояний. Литиевые источники питания типа «DL-223A» («зум 60») и «DL-123» для этих камер в нашей стране не выпускаются. Дальнейшее развитие названной выше серии камер — «Пентакс зум 105 супер» с трехкратным ОПФ, имеющим фиксированные ступени фокусировки. В последних моделях 35-мм SLR профессиональных камер с автофокусировкой фирм «Никон» и «Минолты» реализованы различные процессы автоматизации. Разработкой «EOS-1» (1989 год) фирма «Кэнон» предложила потребителям свою концепцию профессиональной малоформатной автоматической SLR-камеры, которая на этой выставке была впервые показана советским фотографам. В этом году фирма «Кэнон» выпустила на рынок седьмую камеру из серии «EOS» — «EOS-10» и четыре новых объектива с ультразвуковыми моторами. Среднеформатные и крупноформатные камеры в меньшей степени, чем малоформатные, подвержены введению электроники. Наиболее распространенная тенденция — сочетание механизмов высокой точности с электронным управлением. Многие фирмы, совершенствуя существующие конструкции, не участвуют в дорогостоящей погоне за новыми моделями (например, камера «Пентакс 67» уже более 20 лет пользуется спросом у профессионалов). Стабильный выпуск камер на формат 4,5×6 см показывает, что подобные камеры также находят спрос («Пентакс 645», «Зенза Броника ETR Si»). Однако большинство фотохудожников предпочитают среднеформатные камеры 6×7 см («Зенза Броника GS-1»).

Прецизионным камерам «Лингоф» свойственны высокая точность, надежность и широкие возможности, которые обуславливают и высокие цены на них: «Мастер-техника» (9×12) стоит 6912 DM, «Супертехника» (6×9) — 6330 DM, крупноформатные карданные камеры «Кардан-мастер GTL» (13×18) — 7105 DM, а «18×24» — более 9000 DM. Камеры типа «Фэйтиф» (Италия) по ценам занимают промежуточное место между «Синаром», «Лингофом» и «Хорсманом». В зависимости от присоединяемых объективной и кассетной части «DS» камеры, созданные на базе модели «Фэйтиф DS2», поставляются на формат 9×12, 13×18 и 18×24 см. Они комплектуются объективами фирм «Шнейдер» и «Роденшток». В программе фирмы профессиональные студийные штативы, электрические дистанционно-управляемые системы для корпусов осветительных студийных приборов больших размеров, съемочные столы, рулонные студийные фоны и другие принадлежности. Широкий ассортимент профессиональных камер «Хорсман» (Япония) малоизвестен в нашей стране. Это высококлассные фотоаппараты с мехом «VH», «VH-R», «ER-1» на формат 6×9 и 6×7 см, оснащенные адаптерами для «рольфильмов» типов 120 и 220, «45FA» (4×5″). Сменные «МС»-объективы с f′ от 0,5 до 180 мм серии «ER» и «LF Топкор» с f′ от 90 до 300 мм оснащены центральным затвором фирмы «Сейко» («ER») и «Копал» («LF»). Продуманный набор различных принадлежностей дает законченную профессиональную систему. Карданные камеры новой серии «L»: «LX-C», «LX» «LM-C» и «LM» (4×5″) и модульные «L45 EX», «L45» образуют при соединении карданную камеру для решения сложнейших профессиональных задач. В серию «L» входят и камеры «LM57» (5×7″) и «L810) (8×10″). Замечательная новинка фирмы для камер серии «L» — фокусирующий компьютер «FC». На ЖК-дисплее отражаются правильность наводки на резкость, глубина резкости, диафрагменное число и другая необходимая при профессиональной макросъемке информация.

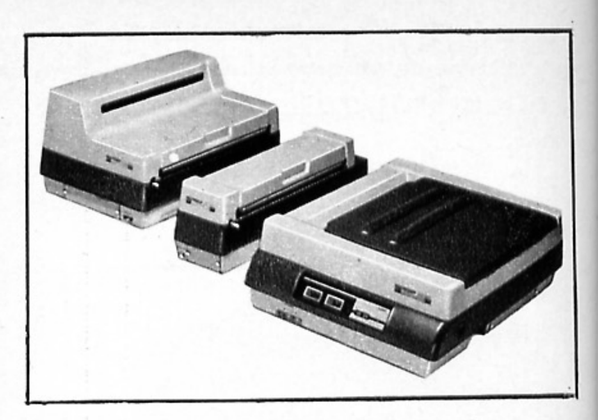
ИФО. Ведущие фирмы уже сформировали свои осветительные системы и совершенствуют лишь отдельные их элементы, дополняя новыми разработками. Общая тенденция — применение современной



В комплект «Pro-5 Studio KIT V» входят базовые генераторы «Pro-5» (1200, 2400 и 4800 Дж), различные головки с кольцевыми лампами-вспышками, разнообразные отражатели и рефлекторы, «точечный» зум-осветитель, рефлектор мягкого света и рефлектор для макросъемки, кабели и различные принадлежности.



Приборы осветительной системы фирмы «Балкар».



Настольный автоматический модульный процессор «Фуджимото CP-51» состоит из основного модуля, P/P-модуля (для обработки фотоматериалов по процессам «Сибахром P-3» и «Кодак R-3»), W/D и S/D-модули (промывочно-сушильные). Максимальный формат отпечатка — 510×610 мм, минимальный — 76×100 мм. Температура сушки — 45—80 °С. Производительность — 41—249 отпечатков форматом 76×100 мм.

электроники, позволяющей сокращать длительность вспышки от 0,1 до 1/6000 с, что реализуется путем отсечки разряда. Генераторы регулируют энергию каждого осветителя с пропорциональным изменением яркости лампы-пилота. Микропроцессоры второго поколения контролируют интенсивность и продолжительность вспышки, обеспечивая постоянство цветовой температуры. Фирмы создают также и большие осветительные панели и «точечные» с использованием волоконной оптики. Все шире внедряются зум-рефлекторы с бесступенчатым регулированием угла излучения. Управление студийными вспышками — бескабельное, лампа-пилот автоматически отключается с опережением синхронизации. На выставке фирмы «Балкар» (Франция), «Профото» (Швеция), «Хенсл» (ФРГ), «Санпэк» и «Фотона» (Япония) предлагали продуманные осветительные системы различной конфигурации. Система осветителей, генераторов, рефлекторов, призматических световых коробов с переменной конфигурацией, сеток, принадлежностей, включая светофильтры, наиболее полно разработана фирмой «Балкар». На выставке был продемонстрирован и ряд новинок: зум-осветитель с переменным углом излучения (реализована конструкция перемещения платы с лампами-вспышками и лампой-пилотом) и большой потолочный светильник «Calaxy 4×4» с потолочной автоматизированной подвеской, имеющей дистанционное ИК-управление. Фирма «Профото» предложила профессиональным фотографам «Pro-5 Studio KIT» пяти различных комплектаций (от KIT I до KIT V). Новые генераторы «Pro Acute 6» и «12» могут распределять энергию симметрично или асимметрично и позволяют регулировать энергию на пять ступеней (EV) от 1/1 до 1/16 без изменения цветового баланса. «Pro Acute» оборудованы акустическим и световым сигналами готовности, встроенным фотоэлементом для дистанционной синхронизации с галогенными лампами-пилотами, совместимыми через адаптер с системой «Pro 5». Продолжительность излучения вспышки от 1/600 до 1/2100 с. Стоимость базовой системы «Pro 5/2400», включающей генератор, лампу-вспышку, зонтичный отражатель, комплект ламп, кабели и рефлектор, 5184 доллара.

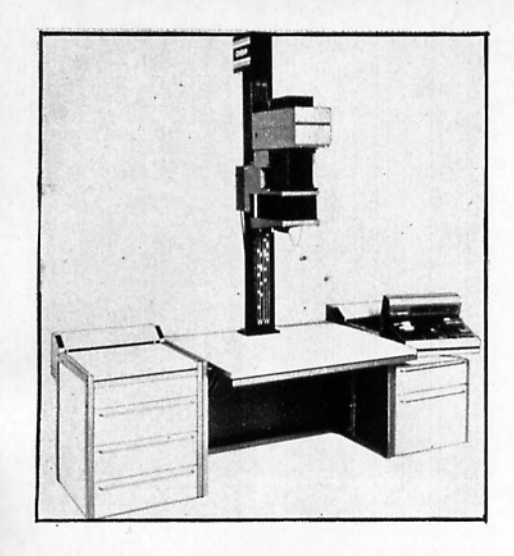
Аудиовизуальная система изображения в связи с развитием цифровой техники приобрела качественно иной вид, стала более разнообразной. Подобная система легла в основу комплекта специализированной аппаратуры HDTV (High Definition TV), разработанной впервые фирмой «Сони». HDTV имеет увеличенное в два раза число строк (1125), 30 кадров/с, повышенные четкость и точность воспроизведения деталей и цвета благодаря микросхемам высокого уровня интеграции и быстродействия, а также схемы памяти. На основе трех вариантов этой системы — японской (1125 строк), американской (1050) и европейской (1250) — разрабатывается единый мировой стандарт для студий SWPS (Single World Production Standard). Компромиссным решением, предшествующим внедрению SWPS, стало телевидение высокой четкости (ТВЧ). Существующие ныне цифровые студии отличаются друг от друга числом строк (1125, 1155, 1250 или 1375), частотой полей (60, 48 или 50 Гц) и черезстрочной разверткой (2 : 1 или 1 : 1). Европейский стандарт (1250 строк, 50 Гц) признан более удачным, чем японский (1125 строк, 60 Гц), так как он имеет большее количество строк и элементов изображения, приближаясь по качеству получаемого изображения к качеству изображения на 35-мм цветной пленке.

Проблема видеопроекции изображения на большие экраны — одна из сложнейших. Многокинескопные «видеостены» (video walls) с диагональю экрана от 60 до 80 см позволяют получить уже сегодня цветное изображение повышенной яркости с высокими резкостью и цветовой насыщенностью. Способ получения таких динамичных цветных изображений очень гибок, позволяет создавать «стены» различных форм и размеров (от 4 до 300 экранов), смешивать изображения с цветных слайдов и видеоизображений. Пластмассовые линзы Френеля, установленные перед экранами, устраняют эффект черной решетки. «Видеостены» используют специальное оборудование для обработки изображения, «расщепляющее» входной видеосигнал по ряду видеодисплейных устройств (кинескопов или проекционных аппаратов). Исходное аналоговое изображение преобразуется в цифровую информацию, поступающую в блоки памяти; компьютеры задают блоку рабочую программу: последовательность изображений, эффект («смывание» цвета, «замораживание», растягивание или сжатие изображения) при демонстрации изображения или отдельной его части. Фирма «Электросоник» представила на выставке прямоугольную видеостену с 36 (6×6) кинескопами. Новейшая система «Picbloc-256» этой фирмы позволяет смонтировать экран из 256 (16×16) кинескопов, воспроизводить любую часть изображения с 1—16ˣ увеличением и давать различные эффекты.

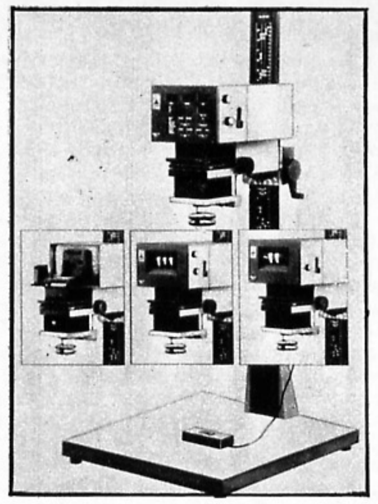
Визуальное восприятие изображения при его диапроекции зависит от покрытия киноэкрана, на который проецируется изображение. Плоские отражательные экраны изготавливают белыми (матовыми), серебристыми (с порошковым алюминированием) или зернистыми (с покрытием из стеклянных шариков). Зернистый экран создает наибольшую яркость, но обладает узким углом наблюдения. Комбинат искусственных кож (г. Калинин) показал на выставке различные материалы для киноэкранов: диффузные бело-матовые, направленные перламутровые и металлизированные. По сравнению с диффузными экранами перламутровые усиливают яркость изображения в 1,5—2 раза, а металлизированные — в 2—4 раза.

Фотоматериалы. Несмотря на существующую в мире тенденцию к повышению чувствительности (S) черно-белых и цветных пленок, низкочувствительные пленки не исключаются ведущими фотофирмами из своего ассортимента, а их характеристики постоянно совершенствуются. Подобные пленки чрезвычайно мелкозернисты, имеют высокую разрешающую способность и исключительную резкость изображения. Для новейших пленок характерно изменение в технологии их изготовления, применение новых структур кристаллов AgHal, разнообразных по назначению DIR-соединений, более совершенных цветообразующих компонент и увеличение количества фотослоев. Ряд новых черно-белых негативных фотопленок открыли пленки «Агфа-пан APX-25» (25 ISO), «APX-100» (100 ISO) и «Ильфорд HP 5 Plus» — 400 ISO («СФ», 1990, № 7). Они отличаются высокой стабильностью S и скрытого изображения, постоянством градации тонов. В противоореольные слои первых двух пленок введены красители нового типа, значительно уменьшившие образование ореолов отражения в фотослое и повысившие яркость изображения.

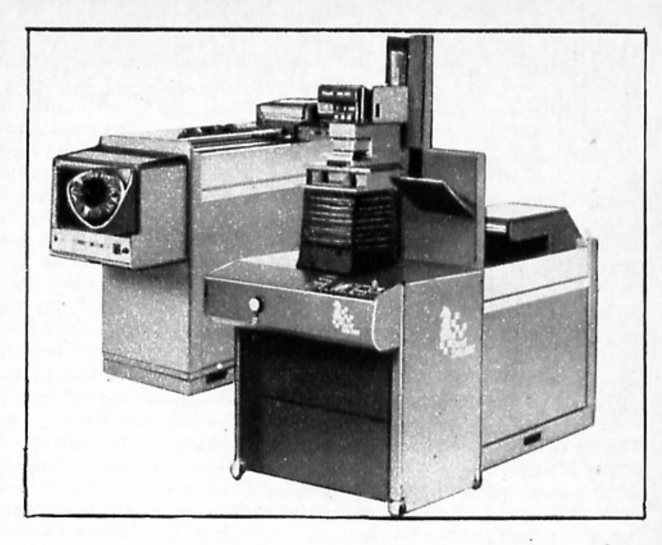
Четыре совершенно новые цветные негативные кинопленки «Фуджи-колор» серии F (F-64, F-125, F-250, F-500) предназначены для искусственного освещения,



«Дурст Оптигон/Оптиком» — эти две модели получили развитие при решении задач в профессиональных лабораториях для работы с пленками до формата 13×18 см.



«Дурст модулар-70» (6×7) — универсальная модульная конструкция. Базовая конструкция со сменными головками: цветной, конденсорной и для черно-белой бумаги «Мультигрейд».



«Дурст DML 820» состоит из блока экспозиции (то есть увеличителя с автоматическим управлением экспозицией, цветокорректировкой и фокусированием для трех объективов с f'=50, 80, 105 мм) и блока проявления цветной пленки или фотобумаги. Производительность — 20—100 пленок в день.

а F-64D — для дневного. В них применены МК AgHal типа ядро — оболочка с двойниковой структурой (F-250 имеет еще более совершенную модель зерна), «Супер L» — компоненты и новая технология для улучшения резкости изображения, трехслойный зелено-чувствительный слой для уменьшения гранулярности. Сегодня цветные негативные пленки серии «Кодак Истменколор EXP» с S от 50 до 500 ISO значительно расширили творческие возможности оператора. Типы 7248 (100 ISO) и 5296 (500 ISO) применяются для съемок при искусственном освещении, а 7245 и 5245 (50 ISO) — при дневном. Применение фильтров № 85 или 80А с необходимым понижением S позволяет использовать эти пленки для съемки при противоположном освещении. Новая цветная позитивная кинопленка на полиэфирной основе «Агфа Print CPZ», заменившая устаревшую «Геваколор Print 982», имеет высокую резкость, меньшую зернистость, лучшие передачу деталей в тенях и светах, цветоделение и стабильность изображения. Среди новинок цветные негативные фотопленки «Орвоколор NF-100» (100 ISO) и «Агфаколор XRS» (S=100, 200, 400 и 1000 ISO). Серия пленок «XRS» имеет совершенное цветовоспроизведение и высокую цветовую насыщенность, постоянную S с максимумом отклонения ±0,5 DIN. Такой прогресс достигнут благодаря применению нового типа DIR-компонент и усилению краевых эффектов. Эти же принципы положены и в основу технологии изготовления нового поколения цветных обращаемых пленок «Агфахром RS» (S=50, 100, 200 и 1000 ISO). Чувствительность пленки «RS 1000» можно повысить до 2000 ISO. Новая цветная обращаемая малочувствительная пленка «Кодак Эктахром 50 НС» (50 ISO) использует эмульсии и компоненты, близкие или в некоторых случаях те же, что и в предыдущей пленке «Эктахром 100 НС». В отличие от пленки «Эктахром-64» (64 ISO) она более мелкозернистая и резкая, имеет мягкий цветовой контраст, очень высокую R и превосходную тональную шкалу, дает богатые по колориту цвета, чистые световые блики и нейтральные тени. При ее проекции на экран создается повышенная освещенность изображения, а сама пленка меньше подвержена деформации в случае перегрева основы. Предназначена для съемок неофициальных портретов, изображений с многоцветным первым планом и обилием мелких деталей. Семейство цветных фотобумаг пополнили бумаги «Агфаколор» тип 8 и 9, «Эктаколор RA Professional» и «Ильфорд Колорлюкс CN». Бумага тип 9 в отличие от типа 8 выпускается с полиэтиленированным покрытием, имеет незначительный эффект Шварцшильда, более высокую цветовую насыщенность, совершенный цветовой баланс и стабильность процесса обработки, большую устойчивость к свету и темноте, используется в высокоскоростных процессах и в системе финишной обработки. Цветные многослойные бумаги с пластифицированным покрытием «Эктаколор RA» («Portra», «Ultra», «Supra») предназначены для печати с цветных негативов и интернегативов на автоматических увеличителях и принтерах. Низкоконтрастная «Portra» используется при печати свадебных торжественных фото, высококонтрастная «Ultra» — для коммерческих и промышленных снимков, среднеконтрастная «Supra» — для съемки фотомоделей. Бумага «Ильфорд Колорлюкс CN», предназначенная для печати с цветных негативов, по цветовому колориту изображения сходна с известными материалами серии «Сибахром».

Процессы обработки так же, как и фотоматериалы, постоянно развиваются и совершенствуются. Они становятся более скоростными и экологически безвредными. Фирма «Истмен Кодак» сообщила об исключении из новых процессов (ECN-2 и ECP-2) обработки цветных негативных и позитивных кинопленок далеко не безвредного формальдегида, применявшегося ранее в ванне для стабилизации красителей цветного изображения. Фирма «Орво» для обработки своей последней цветной негативной пленки применила взамен процесса «Орво 5168» новый — «Орво 5860», аналогичный принятому во всем мире процессу «С-41». Самый экономичный, удобный и короткий процесс обработки цветных негативных фотопленок — АР-72, совместимый с процессором С-41 RA. В отличие от старого АР-70 он сокращен до 6,5 мин, имеет очень низкую норму освежителя для обрабатывающих растворов и предназначен для высокоскоростных полностью автоматических минилабов. АР-72 может использоваться со стабилизатором или с окончательной промывкой. Для обработки цветных обращаемых пленок продолжает применяться процесс Е-6 (АР-44). Дальнейшим развитием известного процесса «Эктапринт-2» (EP-2) для обработки цветных бумаг стал весьма экономичный беспромывочный процесс RA-4, широко применяющийся в профлабораториях, скоростных минилабах и системах финишной обработки; продолжительность обработки в зависимости от типа используемых обрабатывающих устройств составляет около 4 мин. «Агфаколор тип 9» обрабатывается в новом беспромывочном процессе АР-94, который использует низкую дозу освежителя для обрабатывающих растворов, сокращает продолжительность обработки бумаги в 3 раза и является как и RA-4 безвредным. Последний тип бумаги «Ильфорд» также предназначен под процесс обработки RA-4. Для роликовых транспортирующих процессоров применяется процесс RA-4RT.

Проявочное оборудование. Единство, достигнутое в области технологии цветных фотопленок и бумаг, позволило соединить в единую систему комплекс фотолабораторного оборудования, современные фотоматериалы и их обработку, обеспечив высокое качество получаемого цветного изображения, особенно в цветном негативно-позитивном процессе. В области механизации обработки кинофотоматериалов наблюдается стремление к большим скоростям проявочных машин, упрощению и ускорению зарядки в них кинофотопленок и бумаг, полной автоматизации процесса проявления, применению электронных и микропроцессорных управляющих и контролирующих устройств, быстрому обнаружению неисправностей и оперативному их исправлению, высокой производительности с одновременным облегчением использования аппаратуры. Выпускаемые сегодня проявочные машины отличаются друг от друга производительностью, степенью автоматизации и способом передачи фотоматериалов из бака в бак (то есть лентопротяжным механизмом). На прошедшей выставке были показаны: рамочная «Autopan Processor 2000» для обработки цветной обращаемой пленки по процессу Е-6, фрикционная «Debrie Uniplex» для обработки цветных негативных и позитивных кинопленок и имеющая транспортирующее устройство в виде ленты «Autopan Contimat 80, 130, 200» для обработки фотобумаги.

Мини-лаборатория присутствует во многих крупных и небольших профессиональных лабораториях. Комплекс ее оборудования (процессор для обработки цветных негативных пленок, принтер для печати с них и процессор для обработки проэкспонированных бумаг) гарантирует получение высококачественных цветных отпечатков за короткий промежуток времени. Минилабы рассчитаны практически на все существующие в мире размеры пленок — 110, 126, 135, 120 и 220, а принтеры могут работать также и с пленкой «Disc». Размеры, степень автоматизации и компьютеризации, производительность минилабов различны: одни микро-минилабы (например серия «Фуджи-FA») рассчитаны на небольшие фотолаборатории и объем работы (около 400 отпечатков в час), другие (комплекс оборудования фирмы «Гретаг») рассчитаны на большой объем работы (около 2000 отпечатков в час), финишную обработку и отделку заказов. Современным принтерам для цветной печати, входящим в составы минилабов, свойственна высокая производительность, автоматизация и компьютеризация управления контроля печати, удобство и быстрота обслуживания. Они снабжены высококачественными объективами для быстрой смены увеличений изображения, совершенной системой автоматической цветокоррекции и определения экспозиции, позволяющими обеспечивать качественную печать с самых сложных негативов. Одной из наиболее совершенных систем является система цветной развертки «Gretag Scanning Color System». Каждый негатив по этой системе развертывается на большое количество точек. По каждой точке проводят измерение, определяют в ней доли синего, зеленого и красного цветов. Эти данные используют для автоматического управления соответствующими цветными светофильтрами и выдержкой. Благодаря этому с первого же прохода получают почти 100% цветных изображений высокого качества. Примером может служить «Гретаг Компакт Скан 96» и «Мастер Скан», использующие встроенную, полностью автоматическую сканирующую цветную систему, совместимую с высокопроизводительным принтером. Для фотопрофессионалов предназначена новинка фирмы «Дурст» — микрофотолаборатория, работающая при дневном свете DML 820 («Daylight-Micro-Lab»). Система DML позволяет выбирать, какую именно деталь при печати необходимо увеличить, обеспечивает возможность выполнения контактных отпечатков, открыток и фотографий для документов, их обработку.

Фирмы «Аутопан», «Ильфорд», «Джобо», «Колента» и «Хоуп» выпускают процессоры, предназначенные для обработки пленок и фотобумаг (универсальные процессоры), одних лишь пленок или бумаг. Многие фирмы специализируются на выпуске процессоров под процесс обработки RA-4. Дальнейшим развитием лабораторного оборудования для обработки фотобумаг стали модульные настольные автоматические малогабаритные процессоры. Присоединение дополнительных модулей к основной базовой модели позволяет обрабатывать различные типы существующих черно-белых и цветных фотобумаг и проводить процесс по принципу «от сухого к сухому». Продвижение фотоматериала из бака в бак осуществляется цилиндрическими валиками. Примером таких процессоров служат «Дурст Принто» производительностью 117 черно-белых и цветных отпечатков в час форматом от 5×7 до 30,5×40,5 см; «Ильфорд Сибахром ICP-42» с промывочно-сушильным модулем «IWD-42» («СФ», 1990, № 7), «Фуджимото СР-31» и «СР-51».

Фотоувеличители. Жесткость конкуренции наиболее характерна в этом виде аппаратуры. Дело в том, что развитие центров и мини-лабораторий для обработки цветных фотоматериалов, а также увлечение видеотехникой катастрофически уменьшило число фотолюбителей, занимающихся фотопечатью на дому. Объем же профессиональных работ растет, но не так стремительно, как запросы массового потребителя. Труд хороших печатников стоит дорого, и поэтому фирмы-производители стремятся к максимальной автоматизации позитивного процесса при печати на любой формат. Ряд фирм продемонстрировали на выставке увеличители различной степени автоматизации: от простейших с ручным управлением («Меопта») до сложных автоматизированных комплексов («Дурст»). Остановимся лишь на фотоувеличителях фирм «Фуджимото» (Япония) и «Дурст» (Италия). Программа увеличителей «Фуджимото» охватывает широкий круг потребителей: от профессионалов и репортеров до опытных любителей. Увеличители разбиты на группы для цветной и черно-белой печати и по форматам пленки. Крупноформатные — модель «450-МС» для формата негатива от 10×12 до 6×6 см, с размером фотографий до 50×70 см. Головка оснащена дихроичными фильтрами, ручное управление, источник света — галогенная лампа 220-24, бесступенчатая коррекция света 0-150. В этой группе выделяется модель «G70 Компьютер» (6×7 см — 18×24 мм), предназначенная для цветной фотопечати и оснащенная компьютерным анализатором. Все управление вместе с таймером размещено в столешнице увеличителя. Разновидности этой модели «G70 Дихро» с конденсорно-диффузионной системой и «G70 Корреспондент» для цветной и черно-белой печати — упаковываются в металлический кейс, служащий подставкой. Увеличители для черно-белой фотопечати: «450M-D», оснащенный конденсорно-диффузионной оптической системой, и серия фотоувеличителей «90». Профессиональный «90 M-D» (6×9) с высокой точностью и традиционный «90М-С», выпускающийся фирмой в течение 20 лет. Оптическая система конденсорно-диффузионная. Традиционные массивные штанги, возможность проецирования на стол и стену, большой набор объективов и принадлежностей. Формат увеличения (на подставку) для первой модели — 40×50 см, для второй — 30×40 см.

Фотоувеличители фирмы «Дурст» подразделяются по форматам пленки от 6×9 до 25×25 см на три группы («Дурст лаборатор 1840» с двумя цветными головками «CLS1840» и «CLS2000»). Фирма сохраняет в своей программе и ранее выпущенные модели, например «Лаборатор 1200» (9×12). Компьютерные увеличители «АС-800» и «АС-800 Elite» представляют автоматические комплексы для цветной печати, а новое поколение фотоувеличителей «Оптиком» позволяет увеличить производительность в 5 раз. Последнее направление получило развитие в модели «Оптимо» с максимально возможной автоматизацией и сменными компьютеризированными головками. Концепцию автоматизации лабораторных процессов завершают последние разработки микрофотолаборатории, работающей при дневном свете — «DML820» и «DML830».

В. АНЦЕВ,
Т. МОСИНА



БЕЛОЕ МОРЕ



ДЕВУШКА



ГЛЯЦИОЛОГИ



ВЕСЕННИЙ ВЕЧЕР

Выставочная фотография

РЕЖИССУРА. К сожалению, когда речь идет о фотографии, этот термин в некоторых случаях является синонимом халтуры. Между тем грамотная режиссура в той или иной степени свойственна всем фотографическим жанрам. Натюрморт, постановочный портрет, акт, что называется, держатся на ней. В пейзаже, снимках животных режиссура также может иметь место: нередко приходится воткнуть ветку для переднего плана или передвинуть камень, или положить корм для животного в нужное место. Целесообразность всего этого, по-видимому, ни у кого не вызывает сомнений. Споры обычно разгораются лишь по поводу снимков жанровых и репортажных. Тем не менее и в этих видах съемки режиссура допустима. Во-первых, это минимальная режиссура, не затрагивающая сюжетного центра и не заметная для действующих лиц. Во-вторых, допустима полная, стопроцентная режиссура, если она выполнена на таком высоком уровне, что подлинность действия не вызывает сомнения у зрителя. Например, сцену тушения лесного пожара можно снять на учениях пожарных. При этом кучу хвороста можно поджечь в нужном для фотографа месте, пожарных тоже расставить по местам. Но ведь тушить-то им придется по-настоящему, а не играть роль. К сожалению, слишком много снимков страдает примитивной режиссурой, выпирающей из кадра подделкой под действительность. В-третьих, допустима намеренная режиссура, когда герои явно позируют, и автор хочет подчеркнуть это. Таково, например, большинство снимков Валерия Плотникова. Бывают «фотографы-режиссеры» и «фотографы-операторы». Первые считают, что хорошую фотографию надо придумать и умело поставить, а вторые — увидеть и успеть снять. Бывают случаи, когда опытные фотографы приглашают для совместной работы профессиональных режиссеров. Все эти методы имеют одинаковое право на существование, и конечный результат определяют художественные достоинства снимка.

Фотографии «Девушка» и «Весенний вечер» откровенно постановочные, что определяется жанром (портрет, акт на пленэре).

Рассмотрим примеры режиссуры жанровых и репортажных снимков во всех трех упомянутых случаях. Фотография «Белое море» сделана в открытом море при промозглой погоде, весьма свежем ветре и сильной качке. Пассажирам рыбачьей лодки в этих условиях было не до фотографа. Тем не менее и в этом случае потребовалась минимальная режиссура для организации переднего плана. Груз в лодке, чтобы он не отвлекал внимания от сюжетного центра, был прикрыт брезентом, а некоторые вещи переложены.

История создания снимка «Гляциологи» такова. Группа гляциологов и альпинистов возвращалась в лагерь по полузакрытому снегом Памирскому леднику на высоте 4000 м. Погода была плохая: темное пасмурное небо, мелкий снег, иногда туман. Шли поэтому в связках, со страховкой, так как была опасность провалиться в трещину. Все попытки сделать приемлемый снимок на альпинистскую тему не оставляли надежды на успех ввиду плохой видимости и совершенно невыразительного освещения. Во время очередного привала автор предложил спутникам спуститься в трещину, чтобы там сфотографироваться. Предложение было принято. Приятным сюрпризом оказался световой эффект. Дневной свет, проходя через толщу льда, заставлял его светиться, переливаться, что создавало полную иллюзию яркого солнца. Было сделано несколько снимков «на память», с позами персонажей, вполне соответствующими «жанру». Это устраивало гляциологов, но, естественно, не могло удовлетворить фотографа. Тогда была предпринята попытка режиссуры будущего снимка. Лишние люди были выведены из кадра, оставлены и соответственно расставлены только двое. Автор тоже занял нужное место с учетом будущей композиции кадра, что было не так просто, поскольку действие происходило на снежной «пробке», застрявшей над многометровой пропастью трещины, и остальные участники процедуры страховали фотографа. После этого одному из гляциологов было предложено попытаться спуститься ниже, в глубь трещины, другой, соответственно, должен был его страховать. Во время этого срежиссированного действия участникам пришлось, тем не менее, полностью игнорировать снимающего, дабы выполнить небезопасное задание. Насколько будет удачен снимок — судить было трудно, однако была гарантия того, что постановка не будет заметна.

Случай, когда персонажи откровенно позируют, и автор намеренно подчеркивает это, иллюстрируется приведенными в предыдущей публикации снимками «Северный полюс». В данном случае их поведение оправдано ситуационно. В самом деле, фотографирование на память на достигнутых труднодоступных точках — на горных вершинах, полюсах — стало общечеловеческой традицией, оно естественно и не вызывает поэтому ощущения нарочитости.

А. ВАСИЛЬЕВ

Фото автора

(Продолжение следует)

Аддитивная фотопечать

ЛАБОРАТОРНАЯ ПРАКТИКА

В цветной фотографии при фотопечати обычно решают две основные задачи: определяют оптимальную общую оптическую плотность фотоизображения и правильное соотношение плотностей трех его цветоделенных изображений. Результирующая погрешность экспонометрирования трех светочувствительных слоев фотоматериала в цветной фотопечати слагается из погрешностей, допущенных при светоизмерении в каждой из трех основных зон спектра*. Известны два способа цветной фотопечати: аддитивный (слагательный) и субтрактивный (вычитательный). Первый способ формирует требуемый спектральный состав печатающего света путем сложения трех основных зональных (синего, зеленого и красного) световых потоков, создаваемых светофильтрами этих же цветов; второй способ — путем частичного исключения (вычитания) из белого света излучений синего, зеленого и красного цветов с помощью дополнительных к ним светофильтров (желтого, пурпурного и голубого). Каждый способ обладает своими достоинствами. Субтрактивному способу присущи высокий коэффициент полезного использования светового потока осветителя фотопечатающего устройства и большая производительность процесса фотопечати, аддитивному — повышенное качество цветовоспроизведения. Это связано с уменьшением при аддитивной фотопечати «паразитной» регистрации фотобумагой излучений, соответствующих перекрывающимся зонам спектральной сенсибилизации ее слоев и перекрывающимся зонам спектрального поглощения красителей цветоделенных изображений негатива. Идеальное цветоделение возможно лишь в случае, когда негативные и позитивные фотослои обладают строго зональной светочувствительностью, а красители изображений негативов и позитивов имеют строго зональное поглощение света. Но спектры светочувствительности элементарных слоев цветных фотоматериалов и спектры поглощения послойных красителей не зональны. Фотослои, обладая «паразитными» светочувствительностью и поглощением света в других спектральных зонах, ухудшают качество цветного изображения. На рис. 1 показаны кривые спектрального поглощения красителей цветных негативных слоев (заштрихованы области суммарных «паразитных» поглощений). Синечувствительный слой имеет остаточную светочувствительность в зеленой зоне спектра, а желтый краситель, образующийся в этом слое негатива, заметно поглощает свет зеленой зоны спектра, по отношению к которому он в идеале должен был бы быть прозрачным; зеленочувствительный слой позитивного фотоматериала частично реагирует на свет синей зоны спектра, а пурпурный краситель зеленочувствительного слоя негатива обладает «паразитной» оптической плотностью в синей зоне спектра; реальный голубой краситель красночувствительного слоя негатива имеет частичное поглощение света синей и зеленой зон спектра. Связанные с этим погрешности цветоделения фотоматериалами, неизбежные при фотопечати субтрактивным способом и приводящие в этом случае к ухудшению цветовоспроизведения, уменьшаются в процессе печати аддитивным способом при использовании узкозональных светофильтров. Области передачи информации от негатива к позитиву, формируемые аддитивными светофильтрами, становятся уже; «паразитная» регистрация однокрасочных составляющих изображения негатива слоями цветной фотобумаги снижается. Это повышает качество результирующего изображения.

Первым отечественным прибором, позволившим снизить затраты рабочего времени и фотобумаги при определении оптимальных экспозиционных условий во время проекционной печати аддитивным способом, стало устройство пробной фотопечати «Спектрозон-1», созданное черкасским заводом «Фотоприбор». Оно используется в профессиональных и любительских фотолабораториях при работе с фотоувеличителями любого из существующих типов и укомплектовывается аддитивными светофильтрами двух различных размеров, в зависимости от применяемого типа увеличителя. При работе с устройством коробка со снятой крышкой служит держателем адди-

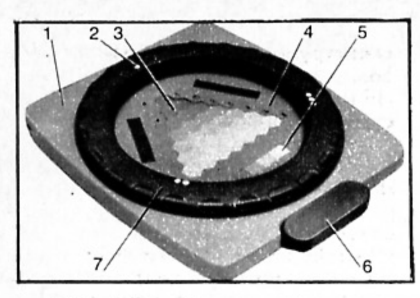


ФОТО 1. Устройство в рабочем положении

Технические характеристики: диапазон значений коэффициентов светопропускания полей нейтрально-серого мозаичного светофильтра — 0,1—0,8 или диапазон значений оптических плотностей полей нейтрально-серого мозаичного светофильтра — 0,1—1,0; средняя величина ступени изменения оптической плотности полей нейтрально-серого мозаичного светофильтра — 7; диапазон значений коэффициентов светопропускания полей нейтрально-серого оптического клина — 0,1—0,8; количество полей нейтрально-серого оптического клина — 4; длина стороны треугольного нейтрально-серого мозаичного светофильтра — 56 мм; количество ячеек разной цветности, получаемых на пробном фотоотпечатке с помощью устройства,— 28; расстояние между параллельными сторонами шестиугольной ячейки, получаемой на пробном фотоотпечатке с помощью устройства,— 8 мм; габариты устройства без светофильтров — 140×120×18 мм; габариты аддитивных светофильтров — 60×60×5 и 90×90×5 мм; масса устройства без светофильтров и футляра — 0,225 кг.

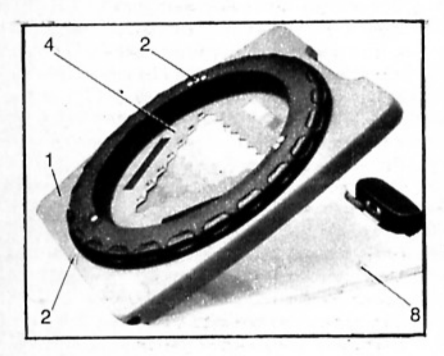


ФОТО 2. Устройство в положении для вкладывания листа фотобумаги

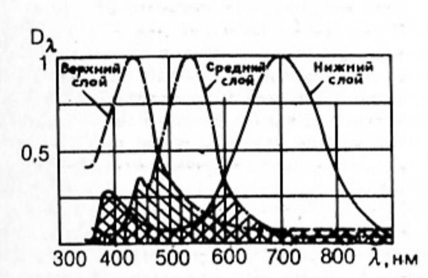
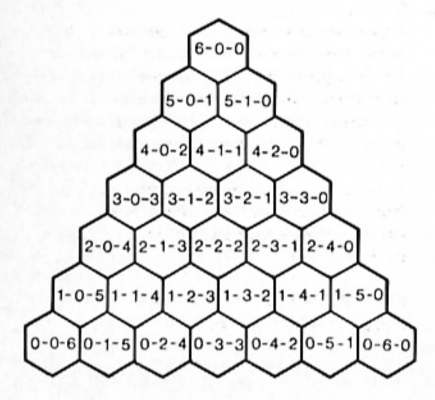


РИС. 1. Кривые спектрального поглощения

РИС. 2. Распределение по ячейкам пробного фотоотпечатка плотностей фигурных полос мозаичного светофильтра



тивных светофильтров, устанавливаемых в ней вертикально в специально предназначенные для этого гнезда.

Конструктивные особенности. «Спектрозон-1» (фото 1) состоит из рамки **1** с круглым экспозиционным окном, в котором установлена с возможностью ручного вращения и фиксации через каждые 120° оправа **7** с нейтрально-серым мозаичным светофильтром **3.** Рамка шарнирно установлена на основании **8** (фото 2), на нее перед фотопечатью укладывается лист фотобумаги. В рабочем положении (фото 1) рамка плотно прилегает к основанию и фиксируется на нем с помощью клавиши **6.** На рамке в экспозиционном окне неподвижно установлен четырехпольный нейтрально-серый оптический клин **5.** Основание **8** предназначено для закрепления листа бумаги неподвижно относительно рамки **1.** Мозаичный светофильтр **3** и четырехпольный оптический клин **5** в рабочем положении устройства расположены параллельно основанию **8** и в непосредственной близости от него. Оправа **7** служит для обеспечения поворотов мозаичного светофильтра **3** в своей плоскости вокруг своего центра симметрии и для фиксации трех положений мозаичного светофильтра относительно основания устройства. Манипуляции с устройством при пробной фотопечати выполняют в полной темноте или при защитном светофильтре № 166. Устройство имеет надежную и удобную систему фиксации положений мозаичного светофильтра, включающую в себя шариковые фиксаторы и светящиеся в темноте точки **2** на оправе и на рамке. Индикация трех фиксированных положений оправы при вращении ее рукой осуществляется по изменению усилия вращения, по характерному щелчку срабатывания механических фиксаторов и визуально, по совпадению точек на оправе с точкой на рамке. Назначение нейтрально-серого мозаичного светофильтра — выполнять фотопробы на цветность, назначение же четырехпольного оптического клина — осуществлять пробу на общую плотность изображения. Решение этих двух задач осуществляется в устройстве параллельно за один рабочий цикл. Нейтрально-серый мозаичный светофильтр **3** представляет собой плоскопараллельную стеклянную пластину с нанесенным на нее фигурным ступенчатым оптическим клином. Оптическая плотность фигурных полос этого светофильтра ступенчато и равномерно увеличивается в направлении от основания фигурного треугольника к его вершине. Покрытие, которым образованы на стекле фигурные полосы мозаичного светофильтра, спектрально неизбирательное. Конструкция устройства обеспечивает получение на пробном отпечатке трех серий изображений коэффициентов светопропускания каждой из фигурных полос, соответствующих экспонированию в синей, зеленой и красной спектральных зонах. Для этого участок мозаичного светофильтра, расположенный вне фигурного треугольника, перекрыт оптически непрозрачной маской **4,** неподвижной относительно светофильтра и имеющей рядом с каждой из его полос прозрачное изображение цифр, которые выражают дробную часть коэффициента светопропускания полосы, записанного десятичной дробью. Перед каждой цифрой в маске имеется прозрачная точка, служащая для напоминания того, что число, выражающее значение коэффициента светопропускания полосы светофильтра, включает в себя еще и целую часть, равную нулю. Значения коэффициентов светопропускания полос мозаичного светофильтра (0,1; 0,15; 0,2; 0,3; 0,4; 0,6 и 0,8) отражены на маске цифрами после запятой. Устройство позволяет получать на пробном отпечатке ячейки в форме правильных шестиугольников с расстоянием между параллельными сторонами равным 8 мм. Небольшие размеры треугольного оптического клина позволяют использовать «Спектрозон-1» для определения требуемых экспозиционных условий по сюжетно важной части кадра. Неподвижно установленный на рамке четырехпольный оптический клин представляет собой стеклянную пластину с полями разной плотности, уменьшающейся слева направо. Материал подложки и покрытия, с помощью которого этот клин выполнен, аналогичен по свойствам нейтрально-серому мозаичному светофильтру. Коэффициенты светопропускания соседних полей четырехпольного оптического клина отличаются друг от друга в два раза. Поле клина, отмеченное треугольным знаком, является полем сравнения, коэффициент светопропускания которого выбран таким, чтобы общая оптическая плотность соответствующего ему поля пробного отпечатка была равна общей плотности его шестиугольных ячеек, а цветовой тон этого поля совпадал с цветовым тоном центральной ячейки треугольного мозаичного изображения. Остальные поля четырехпольного оптического клина позволяют получать на пробном отпечатке ячейки иной плотности. Введенное различие в коэффициентах светопропускания каждых двух соседних полей оптического клина обеспечивает на пробном отпечатке различие в плотностях соответствующих ячеек изображения, эквивалентное изменению в два раза сразу трех зональных времен экспонирования. При нажатии на клавишу **6** рамка с оправой откидывается под действием пружин на угол, обеспечивающий удобство вложения в устройство и извлечения из него листа цветной фотобумаги.

Порядок работы. На лабораторном столе с одной стороны от увеличителя располагают реле времени, через которое он подключен к стабилизатору напряжения сети переменного тока, с другой — коробку с аддитивными светофильтрами и устройство пробной фотопечати. На экране кадрирующей рамки получают резкое изображение негатива при выбранном для фотопечати увеличении. На изображении находят элемент, соответствующий участку объекта съемки с хорошо известным цветом. Размеры элемента соответствуют размеру фигурного треугольника нейтрально-серого мозаичного светофильтра. В качестве такого элемента выбирают изображение ахроматических объектов съемки, соответствующих среднему участку интервала яркостей фотографируемой сцены. При отсутствии в сюжете серой поверхности в кадре выявляют участок низкой цветовой насыщенности. Чем больше насыщенность цвета участка объекта съемки, по изображению которого проводят пробную печать, тем большая может быть допущена ошибка при определении на пробном отпечатке ячейки оптимального цвета. Когда размеры оптического изображения объекта с известным цветом оказываются меньше требуемых, на увеличителе устанавливают такое увеличение, чтобы поверхности треугольного мозаичного светофильтра **3** и четырехпольного оптического клина **5** были полностью заполнены этим изображением. После этого «Спектрозон-1» устанавливают на кадрирующую рамку под объективом увеличителя и закрепляют его линейками рамки. Кадрирующую рамку ориентируют так, чтобы заполнение мозаичного светофильтра **3** и оптического клина **5** выбранным элементом изображения было наиболее полным. Оправу **7** устанавливают в первое рабочее положение, напри-

мер, в то, в котором против светящейся в темноте точки **2** на поверхности рамки находится одна индикаторная точка **2** оправы. Диафрагму объектива увеличителя устанавливают в положение, при котором будут осуществлены пробная и окончательная печать. После отключения источника света увеличителя устройство приводят нажатием на клавишу **6** в положение для зарядки бумагой, в котором его оправа **7** откинута вверх, и вставляют лист цветной бумаги размером 10×10 см до его упора в устройство. Клавиша **6** фиксирует рамку **1** в рабочем положении, при котором она прижимает фотобумагу к основанию **8**. Кадрирующая рамка гарантирует точную установку устройства после вложения в него фотобумаги на выбранном для фотопробы участке изображения.

Принцип действия. В увеличитель вкладывают синий зональный светофильтр и экспонируют фотобумагу синим светом в течение промежутка времени t_1, зависящего от оптической плотности негатива и коэффициента линейного увеличения при фотопечати. Затем, взявшись за оправу **7** рукой и придерживая второй рукой само устройство, поворачивают мозаичный светофильтр **3** до срабатывания шарикового фиксатора и установки светофильтра **3** во второе фиксированное положение. В лотке увеличителя заменяют синий светофильтр на зеленый и экспонируют бумагу зеленым светом в течение промежутка времени t_2. Поворачивая оправу **7** в том же направлении, фиксируют мозаичный светофильтр **3** в третьем положении. Заменяют зеленый светофильтр на красный и экспонируют бумагу в красной спектральной зоне в течение времени t_3. При проведении серии трех последовательных экспонирований за зональными светофильтрами оправу для каждой серии поворачивают только в одну сторону. В процессе каждого из трех экспонирований бумаги зональными световыми потоками каждая из фигурных полос мозаичного светофильтра **3** пропускает к бумаге часть падающего на нее зонального излучения в полном соответствии с величиной своего коэффициента светопропускания. Мозаичный светофильтр **3** в трех фиксированных положениях модулирует падающие на него излучения спектральных зон. В процессе трехкратного экспонирования фотобумаги зональными световыми потоками суммарный световой поток, подводимый к каждой точке фотоматериала, практически не зависит от положения этой точки относительно мозаичного светофильтра **3** и устройства в целом, то есть он не вносит изменений в распределение общей оптической плотности печатаемого изображения, но при этом существенно и закономерно изменяет цветность его шестиугольных участков. Мозаичный светофильтр **3** является равноступенчатым оптическим клином. Оптические плотности любых двух его граничащих фигурных полос отличаются на одну и ту же величину — ступень плотности. Плотности этих полос увеличиваются в направлении от стороны фигурного треугольника к его вершине. Если обозначить целыми числами число ступеней оптической плотности, соответствующей данной фигурной полосе мозаичного светофильтра **3**, то распределение по ячейкам пробного отпечатка оптических плотностей фигурных полос мозаичного светофильтра **3**, экранирующего фотобумагу в процессе ее трехкратного экспонирования, можно представить по рисунку 2. В каждой ячейке пробного отпечатка левая цифра означает число ступеней оптической плотности полосы мозаичного светофильтра при экспонировании светом синей спектральной зоны, средняя цифра — в зеленой, правая цифра — в красной. Постоянство суммы цифр в каждой из этих ячеек означает практически неизменность суммарной величины уменьшения трех падающих на мозаичный светофильтр **3** зональных световых потоков при пробной фотопечати.

А. ДОМРИН,
Ю. СУХОВЕНКО,
Л. СОКОЛОВСКИЙ

(Окончание следует)

* Видимый спектр света лежит в диапазоне от 380 до 760 нм (фиолетово-синяя зона — 380—470, сине-зеленая — 470—500, зеленая — 500—560, желто-оранжевая — 560—590 и красная — 590—760 нм).

ИНТЕРФОТО

Фестиваль в Хьюстоне

Хьюстон, известный всему миру как город «космический», приобрел теперь еще и статус международного фотографического центра. Его выставки не уступают по своему уровню и размаху самым престижным фотошоу в Европе.

Фестиваль этого года в Хьюстоне, посвященный 150-летию фотографии и длившийся целый месяц, стал самым значительным явлением в фотографической жизни США.

Его обширная программа включала выставки, семинары, лекции, знакомство с уникальной международной фотобиблиотекой, последними достижениями фототехники.

Но, пожалуй, самыми популярными оказались «встречи по заказу». Эксперты из 27 стран (критики, издатели, редакторы, кураторы музеев) встречались с фотографами, чтобы просмотреть их портфолио, высказать мнение об их творчестве.

Самая представительная фотоэкспозиция фестиваля разместилась в Джон Браун Конвеншн Центре. В огромном зале от середины большой арены радиальными лучами расходились 27 самостоятельных выставок. Фотографы из 17 стран Америки, Европы и Азии представили 2500 снимков. Предполагалось, что двадцать восьмой выставкой в этом зале должна была стать советская. По причинам, неизвестным ни устроителям фестиваля, ни приглашенным советским гостям (автору этих строк и Н. Ермилиной из Фотохроники ТАСС), не удалось выяснить загадочной истории отсутствия нашей экспозиции. Однако мы, как представители своей страны, выступили с лекциями о русской дореволюционной и современной фотографии с показом слайдов, участвовали в семинарах и «встречах по заказам».

Интересные экспозиции ждали энтузиастов фотографии и в восьмидесяти галереях, студиях, музеях города. За четыре дня пребывания в Хьюстоне просто невозможно было охватить всю широту их жанрового и тематического диапазона: от остросоциальной фотожурналистики, крупномасштабных композиций, до эротических сюжетов, условной фотографии и сконструированных образов.

Но некоторые имена представленных фотофестивалем авторов не могли не запомниться.

Наиболее значительной ретроспективной экспозицией, безусловно, была серия «Питтсбург» из двухсот фотографий, которую классик мировой фотожурналистики Юджин Смит снял, работая в «Магнуме», и считал одной из лучших своих работ.

Во всем мире известны имена современного поэта и фотографа Аллена Гинзбурга и его соавтора Эльзы Дорфман. Большое пространство их экспозиции было отдано интимным фотографиям и портретам знаменитых людей.

Серия «Вьетнам» Филипа Джоунса Гриффитса из Уэлса — это гневное обвинение войне, в которой физически и морально страдали не только вьетнамский народ, но и американские солдаты.

Всеобщий интерес вызвали документальные снимки чешских фотографов, запечатлевших события в Праге в декабре прошлого года, жанровые сюжеты болгарских мастеров.

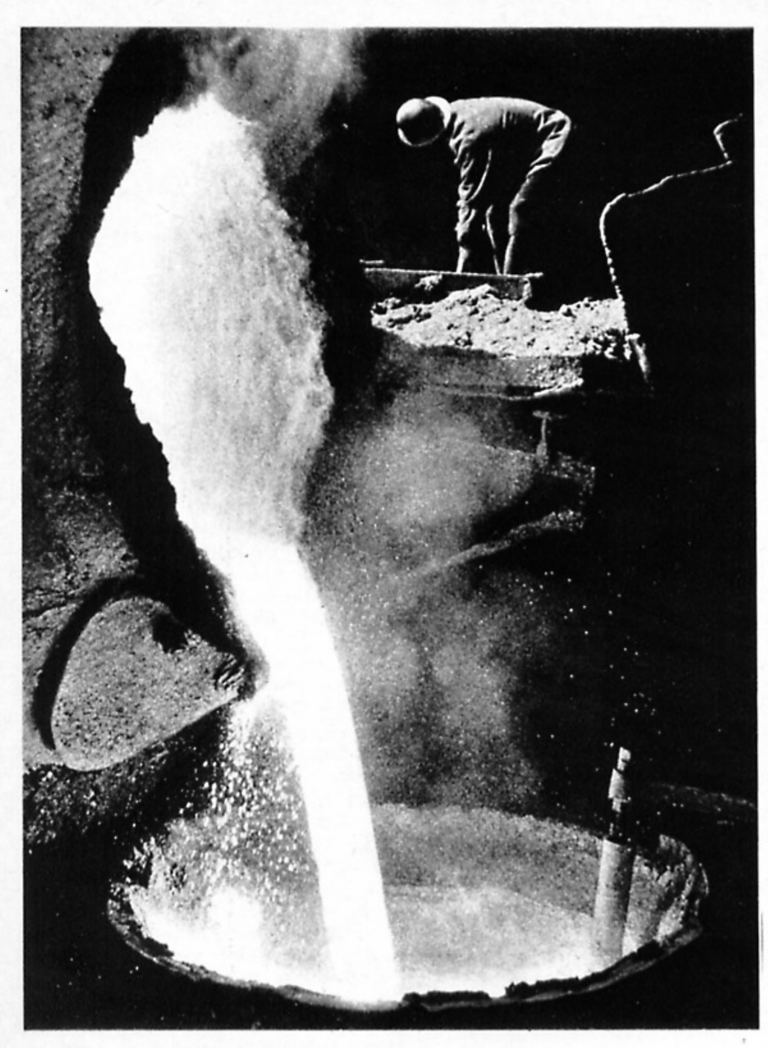
Ярко была представлена в Хьюстоне современная формотворческая и авангардная фотография. Американский фотохудожник Мэри Мар, например, в своих работах, которые она называет «изолированные случаи», соединяет реальность и вымысел. Это своеобразное воплощение ностальгии по странам, которые ей довелось посетить. В основе ее снимков лежит приверженность к сконструированному образу. Используя собственные фотографии как фон, она вводит в свои сюжеты различные предметы и фрагменты.

Причудливые композиции создает австриец Хервиг Кемпингер. Когда рассматриваешь их, то создается впечатление, что холодные и призрачные объекты геометрической формы висят на невидимой нити или просто парят в искусственном горизонтальном пространстве...

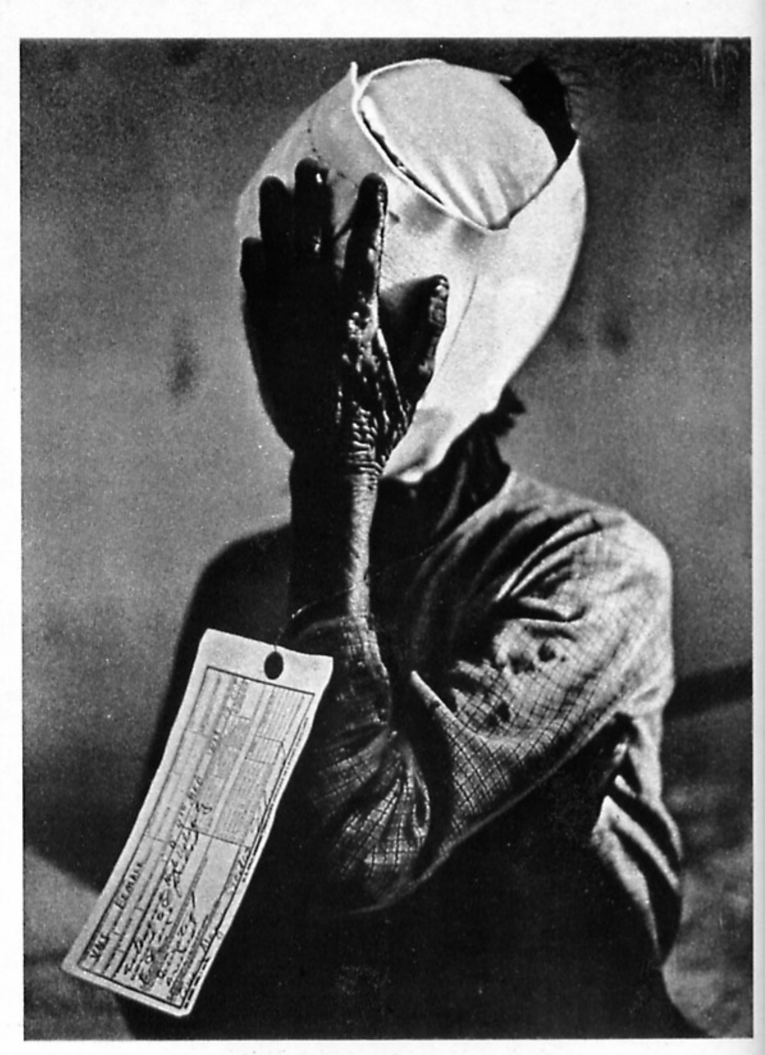
Однажды известный французский фотограф Марк Рибо сказал: «Я не верю, что фотография может изменить мир, но она может показать, как мир меняется».

Его слова, пожалуй, могли бы стать своеобразным девизом к фестивалю в Хьюстоне.

О. СУСЛОВА,
Москва — Хьюстон



ЮДЖИН СМИТ ПИТТСБУРГ (ИЗ СЕРИИ)



ФИЛИП ДЖОУНС ГРИФФИТС ЖЕРТВА ВЬЕТНАМСКОЙ ВОЙНЫ, 1967



СТИВ КЕМПБЕЛЛ ТАКОВА ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ

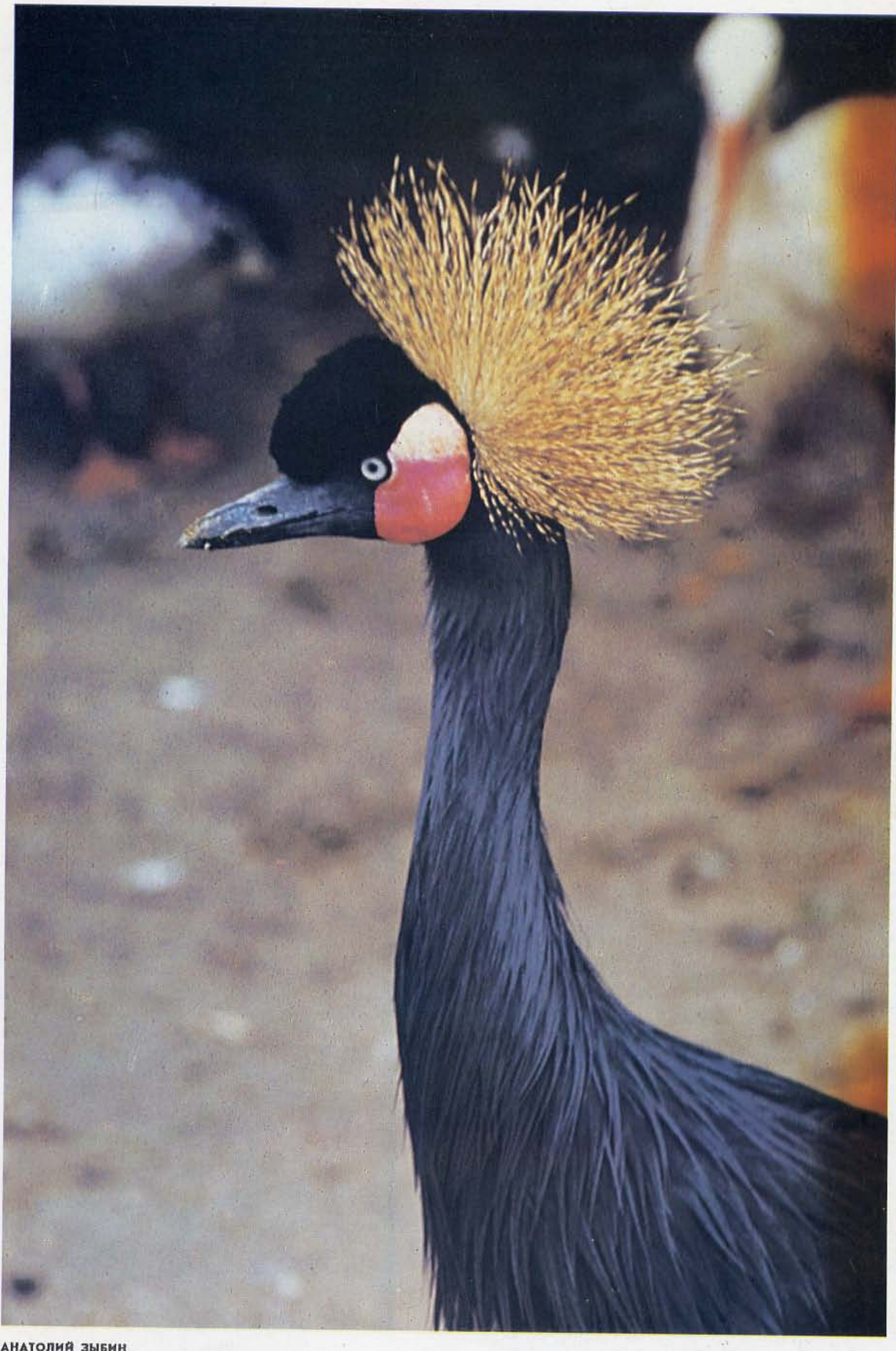


АРТУР ТРЕСС АКВАРИУМНАЯ СОНАТА

ДЖЕРРИ УЭЛСМАНН ФОТОМОНТАЖ

МЭРИ МАР ИЗ СЕРИИ «ТИХООКЕАНСКИЕ ВОСПОМИНАНИЯ»

ХЕРВИГ КЕМПИНГЕР ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ КОНСТРУКЦИЯ



АНАТОЛИЙ ЗЫБИН
(МОСКВА)
ЗОЛОТАЯ КОРОНА



Цена 70 коп.
Индекс 70869